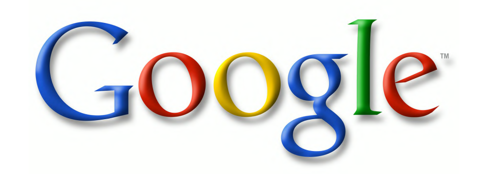
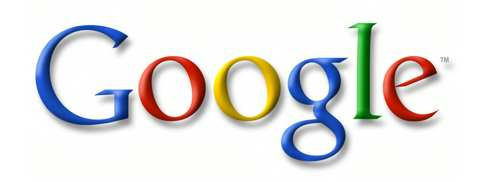
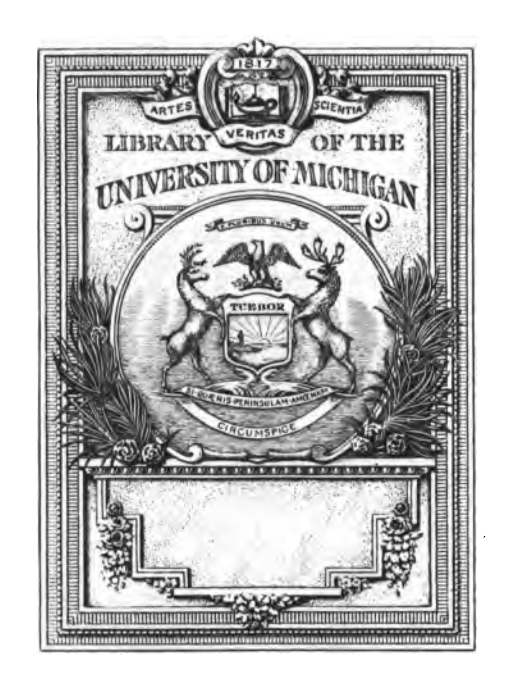







1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMŒNAM
CIRCUMSPICE

HISTOIRE

DE LA VIE ET DES OUVRAGES

DE PIERRE-PAUL RUBENS.



PIERRE PAUL RUBENS.

HISTOIRE

DE

P.-P. RUBENS

SUIVIE

DU CATALOGUE GÉNÉRAL ET RAISONNÉ

de ses tableaux, esquisses, dessins et vignettes

AVEC L'INDICATION

DES LIEUX OÙ ILS SE TROUVENT ET DES ARTISTES QUI LES ONT GRAVÉS

PAR ANDRÉ VAN HASSELT



BRUXELLES

IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ DES BEAUX-ARTS

GÉRANTS : MM. DE WASME ET LAURENT

1840

A MONSEIGNEUR

LE PRINCE DE LIGNE.

ANDRÉ VAN HASSELT.

Bruxelles, 15 août 1840.

A

L'étude que nous publions ici sur le principe que Rubens introduisit dans l'art flamand du xviie siècle et sur la part que cet illustre artiste prit au développement de notre deuxième école de peinture, fut d'abord écrite pour la *Revue de Bruxelles*. Elle a paru dans ce recueil à la suite d'une autre étude sur le principe qui dominait notre première école, celle du xve siècle [1]. Ces deux parties se tiennent et présentent un aperçu général de la marche que la peinture flamande a suivie depuis les maîtres dits Rhénans-Byzantins jusqu'après la mort de Rubens. Toutes deux se rattachent à un travail plus étendu sur l'histoire de l'art dans les Pays-Bas, dont l'auteur de ce livre s'occupe de réunir les éléments.

[1] *Revue de Bruxelles*, cahiers de décembre 1838 et janvier 1839.

Depuis quelques années, l'Allemagne s'est prise d'un vif enthousiasme pour notre première école, et s'est mise à l'étudier avec ardeur. Un grand nombre d'écrits sur nos artistes du xvᵉ et du xvıᵉ siècle, sont le résultat de cette admiration, qui a servi à nous ramener nous-mêmes à l'appréciation de l'importance de ces maîtres dans l'histoire de l'art belge. Depuis la chute du système de David, une grande partie de l'Europe s'est tournée vers notre école coloriste du xvııᵉ siècle, dont Rubens fut le fondateur. Celle-ci n'a pas donné lieu à moins de recherches précieuses sur la valeur esthétique qu'elle présente.

Nous avons profité de ces travaux, et nous avons eu soin d'indiquer toujours les sources où nous avons puisé.

Pour le catalogue des ouvrages de Rubens, que nous plaçons à la suite de cette étude, nous nous sommes servi du grand ouvrage anglais de John Smith, mais en le disposant toutefois dans un ordre plus méthodique et en le complétant au moyen des données certaines que nous avons pu recueillir.

HISTOIRE

DE LA VIE ET DES OUVRAGES

DE

PIERRE-PAUL RUBENS.

Un des résultats les plus importants et les plus fructueux de l'esprit philosophique qui domine les profondes recherches historiques du temps où nous vivons, c'est incontestablement cette conviction, si heureusement devenue presque générale aujourd'hui, que, — pour se rendre exactement compte de l'importance et de la valeur particulière, non-seulement d'une époque tout entière et d'un peuple tout entier, mais même d'un simple individu, et pour juger avec impartialité tous les phénomènes historiques, — il faut d'abord chercher à parvenir à l'intelligence de leur individualité et à se placer ainsi au point de vue convenable pour les apprécier.

Or, si l'absence de ce principe a, dans le passé, donné lieu à tant de jugements erronés dans toutes les sciences historiques, c'est surtout dans l'histoire de l'art

moderne, que ces erreurs se sont accréditées à un degré vraiment déplorable. Au lieu de considérer les œuvres d'art comme l'expression la plus vivante et la plus fidèle de l'individualité même de ceux qui les ont créées, on ne s'est que trop souvent attaché à les regarder comme le simple résultat d'un assemblage accidentel de certaines qualités générales, et à les apprécier ou à les déprécier, selon que telles ou telles de ces qualités prédominaient dans ces productions. Mais, depuis quelque temps, on s'est occupé avec le plus heureux succès, grâce à cet esprit philosophique, de réformer les jugements ainsi formulés sur des époques artistiques tout entières, sur des écoles tout entières, aussi bien que sur des maîtres considérés isolément. On a voulu pénétrer dans l'intelligence de leur esprit particulier. On a voulu chercher dans eux-mêmes la clef de leurs ouvrages. Et on est entré dans cette intelligence, et on a trouvé cette clef.

Le but des pages que nous écrivons ici est de tenter un travail de ce genre sur le peintre Rubens. Nous avons choisi de préférence cet artiste, d'abord, parce qu'il doit incontestablement être compté parmi les phénomènes les plus remarquables et les plus importants de l'histoire de l'art moderne, ensuite, parce qu'il est peut-être celui des artistes qui a trouvé les admirateurs les plus enthousiastes, en même temps que les détracteurs les plus injustes et les plus acharnés, et que dans tout ce qu'on a écrit sur lui, il n'a jamais été compris ni apprécié selon sa nature et son esprit [1].

[1] Waagen, *Ueber den Maler P. P. Rubens, Historisches Taschenbuch*, 1833, *p.* 179 *et suiv.*

Rubens appartient sans contredit à ce petit nombre de génies hors de ligne, dont les dispositions extraordinaires ont pu se développer sans obstacle sous l'empire des circonstances extérieures les plus favorables, celles de la naissance, de l'éducation et des soins les plus assidus. Son père, Jean Rubens et sa mère, Marie Pypeling, appartenaient tous deux à des maisons fort considérées de la ville d'Anvers [1]. Son aïeul, Barthélemy Rubens, qui sortait d'une noble famille styrienne, fit partie de la suite de l'empereur Charles V, aux fêtes du couronnement qui eurent lieu à Aix-la-Chapelle en 1520. Il accompagna ensuite ce prince à la diète de Worms, laquelle finie, il vint se fixer à Bruxelles avec l'empereur son maître. La cour de Charles était alors la plus magnifique et la plus brillante qu'il y eût en Europe. Le jeune Barthélemy, possédant les avantages d'une éducation distinguée et les manières élégantes d'un cavalier accompli, était un des ornements de cette cour, et il n'eut pas de peine à former un mariage avantageux avec une fille de maison noble, nommée Barbe Arens, d'Anvers, connue aussi sous le nom de *Spirincks*. Ils s'établirent à Anvers, ce centre opulent du commerce des deux Indes et de l'Europe, et de leur union naquit, le 18 du mois de mars 1530, Jean Rubens, père de notre artiste. Doué de rares dispositions pour l'étude, cet enfant acquit bientôt des connaissances étendues dans les sciences et dans les belles-lettres. A l'âge de vingt-quatre ans, il partit pour l'Italie, où il passa six ans pour se préparer, dans les plus

[1] MICHEL, *Histoire de la Vie de Rubens*, p. 3 et suiv.

célèbres écoles de ce pays, à la profession de jurisconsulte, et obtint, à la Sapienza à Rome, le grade de docteur en droit civil et en droit canon. Peu de temps après son retour dans sa ville natale, il se maria avec une fille d'une maison distinguée, Marie Pypeling, fille de Henri Pypeling et Claire de Tolion. Son instruction et sa sagesse ne tardèrent pas à le mettre en évidence. Aussi, le 7 du mois de mai 1562, il fut nommé échevin d'Anvers. Il occupa ce poste honorable jusqu'en l'année 1568. La terrible guerre de religion venait d'éclater dans nos provinces. Cette formidable rébellion de toute la Belgique contre la tyrannie de Philippe II, que la Hollande eut seule le courage de mener à bonne fin, avait commencé. Toute la noblesse belge avait aiguisé ses vieilles épées. Une révolution grondait. Des désordres affligeants avaient désolé plusieurs de nos villes. Celle d'Anvers avait vu la fureur des Iconoclastes se déchaîner dans ses murailles, au mois d'août 1566, et dévaster sa cathédrale, ses églises et ses monastères. L'arrivée du duc d'Albe en Belgique avait, l'année suivante, donné une nouvelle impulsion à la révolte par les exécutions sanglantes qu'il organisa dans nos villes. La bataille d'Heyligerlée avait converti la révolte en une guerre ouverte. Le sang coulait à grands flots sur les places publiques comme sur les champs de bataille. Les têtes des comtes de Hornes et d'Egmont étaient tombées. Le bourgmestre anversois Van Straelen et un grand nombre de nobles avaient payé de leur vie leur attachement à la patrie et à ses libertés. De sorte qu'il n'y eut bientôt plus dans tous les Pays-Bas un lieu où l'on pût se croire

en sûreté. Des milliers de personnes quittèrent nos provinces et allèrent chercher ailleurs un asile et la tranquillité. Jean Rubens quitta donc sa ville natale, vers l'an 1568, et se retira à Cologne où beaucoup de ses compatriotes avaient trouvé un refuge.

C'est là que lui naquit en 1574 un fils, le sixième de ses enfants, auquel il donna le nom de Philippe, et qui, devenu plus tard un humaniste distingué, mourut en l'an 1611, après avoir exercé les fonctions de secrétaire de la ville d'Anvers. Les autres enfants de Jean Rubens étaient : Blandine, Claire, Jean-Baptiste, Henri et Bartholomé. Le 29 juin 1577, le jour de saint Pierre et de saint Paul, sa femme lui donna un autre fils, auquel il imposa les noms de Pierre-Paul, en souvenir des deux saints que l'on célébrait ce jour-là [1].

La famille Rubens séjourna à Cologne jusqu'en 1588. Jean Rubens étant mort le 1er mars de l'année précédente, et la ville d'Anvers se trouvant dans une situation moins agitée, depuis que le prince de Parme s'en était rendu maître, le 20 août 1585, la veuve prit le parti de rentrer avec ses enfants dans ses foyers, où elle parvint à récupérer ses biens séquestrés comme biens d'émigrés. Quelques biographes ont avancé, d'après des

[1] La famille de Rubens habitait, à Cologne, une maison située rue de l'Étoile, dans la paroisse de Saint-Pierre. Une table de pierre, incrustée dans la façade de cette maison, porte une inscription indiquant que Pierre-Paul Rubens y naquit le 29e jour de juin 1577, et que Jean Rubens, son père, y mourut en 1587 et fut enterré dans l'église de Saint-Pierre. Une autre pierre incrustée de l'autre côté de la porte, rappelle que Marie de Médicis, reine de France, habita la même maison et mourut en 1642, âgée de soixante-huit ans, dans la chambre où Rubens naquit.

sources erronées, que Jean Rubens revint avec sa famille dans sa ville natale et reprit ses fonctions d'échevin. Mais l'inscription dont nous avons parlé dans la note précédente et une autre placée dans l'église même de Saint-Pierre à Cologne et qui porte qu'il y fut enterré, suffisent pour démontrer la fausseté de cette assertion [1]. Voici celle qui fut tracée en sa mémoire sur le monument sépulcral qu'on lui érigea dans cette église :

DEO OPTIMO MAXIMO SACRUM.

Joanni Rubenio
Clarissimo jurisconsulto, qui Italiam
per septennium, maximamque
Sequanorum partem, ad capiendum
ingenii cultum judiciumque confirmandum,
peragravit seduloque lustravit.
Deinde, in Belgium reversus, Antverpiæ
Scabinorum Senatûs Collegio adlectus,
id munus, per annos sex integros,
magnâ cum laude gessit.
Ac demum, civilibus bellis exortis,
quo procul ab eis, nimirum quietis
amans ageret, Patriam, cui propter
administratæ Reipublicæ, Justitiæque
merita charus erat, ultro reliquit.
Seque Coloniam Agrippinam, omni
cum familiâ recepit,
in eâque 19 *annos transegit.*

[1] SMITH, *Catalogue raisonné*, *part the second*, p. XII.

Viro itaque antiquæ nostrique temporis
Historiæ cognitione longe præstanti.
Universis ab humanitate, morum suavitate,
benificientiæque promptitudine
pergrato.
Maria Pypelinga Uxor,
septem ex eo liberorum mater,
cum quâ annis 26 concorditer, sine
ullá querulá vixit,
Marito dulcissimo bene merenti
posuit.
Natus Antverpiæ XIX Calend.
Aprilis Anno 1530.
Denatus Coloniæ Calend. Martii
Anno 1587.

Peu de temps après le retour de la veuve à Anvers, elle parvint à faire admettre le plus jeune de ses fils en qualité de page chez Marguerite de Ligne, veuve du comte de Lalaing. Mais cette espèce d'état de domesticité et la vie mondaine et dissipée à laquelle le forçait en quelque sorte cette nouvelle position, déplurent bientôt au jeune Rubens, dont l'esprit, solidement préparé par une éducation première à laquelle aucun soin n'avait été épargné, tendait par sa propre nature à des choses plus nobles et plus élevées. De sorte qu'il ne tarda pas à rentrer dans la maison maternelle. L'intelligence et la facilité de conception que l'enfant révélait dans ses études, engagèrent sa mère et ses tuteurs à le destiner à la carrière que son père avait si honorablement par-

courue. Comme il manifestait un goût particulier pour le dessin, on lui permit en même temps d'y consacrer quelques heures de loisir sous la direction d'un maître habile. Bientôt ce goût se développa tellement en lui, qu'il supplia sa mère de la manière la plus pressante de lui permettre de devenir peintre. Il la pria si instamment qu'il parvint, non-seulement à l'émouvoir elle-même, mais encore à décider ses tuteurs à le laisser se consacrer à l'étude de l'art. Il y eut bien d'abord quelque lutte à soutenir, quelque répugnance à vaincre; mais il montrait des dispositions si extraordinaires, puis la guerre avait si largement ébréché la fortune de sa famille, qu'il réussit à obtenir leur consentement et put se livrer tout entier à l'entraînement de son goût pour la peinture. Il fut d'abord confié à un excellent peintre de paysage, Tobie Verhaegt, dont il quitta bientôt la discipline pour se mettre sous celle du peintre d'histoire Adam Van Noort, qui se distinguait particulièrement par la beauté de son coloris, mais dont la vie débauchée et la conduite grossière était si peu en harmonie avec la délicatesse de sentiments de Rubens, que son élève ne tarda pas à le quitter à son tour. De l'atelier d'Adam Van Noort, Rubens mit le pied dans celui d'Otho Van Veen, communément appelé Otho Venius. Là ce fut un tout autre monde; car il y trouva un maître du caractère le plus doux et le plus affable, et ayant les formes exquises et choisies d'un homme civilisé. En outre, Van Veen était un artiste qui possédait des connaissances étendues, qui était versé dans toutes les parties scientifiques de la peinture, et qui les communiquait avec la plus grande

bienveillance et sans la moindre arrière-pensée à son élève. Issu de Corneille Van Veen, seigneur de Hogeveen et descendant de Jean III, duc de Brabant, et d'Isabeau Van Veen, il avait été page de l'évêque de Liége, Ernest de Bavière, prince et électeur de Cologne, à la cour duquel son père s'était réfugié vers la fin du XVIe siècle [1]. A l'âge de dix-huit ans, tandis que son père se rendait en ambassade de la part de ce prince à la cour de l'empereur Rodolphe, Otho partit pour l'Italie où il passa sept années. Il se distinguait, non-seulement par son étude profonde de l'art, mais encore par son érudition et par son génie poétique [2]. Pendant son séjour en Italie, le prince de Parme l'avait tenu en grand honneur. A son retour dans nos provinces, il était entré au service de l'archiduc Albert et de l'infante Isabelle, qui appréciaient son talent aussi bien que les qualités de son esprit et de son cœur. Noble en toutes choses, il avait préféré l'estime de ses compatriotes et le titre de peintre

[1] *Historische levensbeschryving van P. P. Rubens, Aenteekeningen*, p. 379 *et suiv.*

[2] On doit à Van Veen les écrits suivants :

I. *Bellum Batavorum cum Romanis ex Cornelio Tacito*, lib. IV et V. Antv. Avec 40 planches dessinées par lui-même.

II. *Horatii Flacci Emblemata, cum notis latinè, italicè, galicè, et flandricè.* Avec 103 planches gravées d'après ses dessins.

III. *Vita sancti Thomæ Aquinat.* Avec 31 gravures.

IV. *Conclusiones physicæ et theologicæ notis et figuris depositæ.*

V. *Historia Hispana septem infantium Laræ*, cum 40 *iconibus.*

VI. *Amorum Emblemata.* Cet ouvrage, enrichi de poésies écrites en quatre langues par Van Veen, obtint l'approbation de Juste-Lipse et fut dédié à l'infante Isabelle.

de nos archiducs, aux offres brillantes de l'archevêque de Saltzbourg, de l'empereur d'Allemagne, du roi d'Espagne et du roi de France, qui cherchèrent vainement à le fixer dans leurs états et se le disputèrent à grand prix d'or. On comprend aisément que, sous cette discipline, Rubens dut faire les progrès les plus rapides, lui, doué d'un génie si rare et qui s'appliquait avec un zèle si ardent et si infatigable. Il marcha nécessairement à pas de géant. Aussi, en l'an 1600, son maître lui conseilla d'aller en Italie perfectionner et accomplir son éducation d'artiste.

L'Italie était, depuis longtemps, devenue la Mecque de l'art. Depuis le commencement du XVIe siècle, les peintres flamands n'avaient cessé d'aller s'abreuver à cette source féconde et vivifiante de la renaissance. Bernard Van Orley, Lombard et Coxie allèrent s'instruire à l'école romaine, Van Kalker à celle de Venise, Mabuse, Pierre Koeck, Josse Van Cleef, tous prirent cette route, pour rapporter chacun dans nos provinces quelqu'un des principes qui surgissaient coup sur coup dans les différents siéges des écoles italiennes. La première génération, pleine encore des souvenirs de nos vieux maîtres flamands, s'était attachée à Léonard de Vinci et à Raphaël, à Raphaël surtout, dont elle réussit parfois à saisir avec un certain bonheur les motifs gracieux. Elle fit disparaître de l'art flamand ces duretés dans les détails et ces irrégularités naïves, que les traditions de Van Eyck et de Memling y avaient fait conserver; les figures devinrent plus grandes, plus belles et plus exactes, les groupes plus arrondis et plus élégants, et l'en-

semble prit un caractère plus doux et plus agréable. Mais la fusion de deux principes différents n'a jamais pour résultat que l'affaiblissement de l'un et de l'autre, et ce fut précisément ici le cas. Le sentiment sévère, religieux et mystique, qui fut le cachet distinctif de notre école au xve siècle, était presque entièrement perdu, et il ne pouvait se maintenir dès le moment où le goût et la connaissance plus approfondie de l'anatomie furent assez développés pour remédier aux défauts que nos maîtres anciens avaient consacrés dans la forme. Cependant on ne réussit pas mieux à s'approprier la grâce féminine de Raphaël, qu'à atteindre son idéalisme si significatif et sa profondeur si spiritualiste.

La génération suivante introduisit dans l'art flamand le principe de Michel-Ange. Elle eut pour chef ce Franc Floris, que l'enthousiasme de ses contemporains qualifia, d'une manière assez peu exacte, du surnom de Raphaël flamand. Elle s'attacha à développer, dans la forme, souvent jusqu'à l'exagération, cette puissante musculature, ce travail de la vie, cette énergie terrible, que donnait à la figure humaine le maître florentin, architecte jusque dans la peinture, car il bâtissait des hommes comme il bâtissait des églises. Elle adopta généralement la manière de voir sculpturale de Buonarotti. Elle porta le dernier coup aux traditions de la peinture flamande du siècle précédent. Elle tendit à devenir de plus en plus étrangère.

Tandis qu'elle outrait ainsi la forme et la rendait de plus en plus extérieurement passionnée, Martin De Vos

vint l'enrichir des belles couleurs de l'école vénitienne, qu'il fut le premier à visiter avec fruit.

Enfin, Otho Van Veen se dirigea vers l'école de Parme, et s'attacha surtout à Corrège. Il s'appliqua à une distribution plus savante de la lumière et de l'ombre, afin d'obtenir un ensemble plus harmonieux et d'atteindre ce que plus tard on appela du nom de clair-obscur. Quant à l'idéalisme de ses figures, Van Veen ne fit que continuer le principe de Franc Floris. Un modelé bien compris, une excellente entente de l'harmonie, un coloris puissant, une composition facile, claire et parfois gracieuse, enfin, une expression convenable et souvent pleine de noblesse, quoique en général peu profonde, tel est le mérite de ses ouvrages, sur lesquels l'œil se repose avec satisfaction, mais qui, tout en n'offrant que peu de chose à reprendre, ne vous élèvent ni ne vous transportent. Homme de haute instruction, il imprima à presque toutes ses productions le double cachet de l'artiste et du savant, et montra dans toutes plus de goût que d'inspiration.

Notre première école flamande ainsi complètement battue en brèche par les principes si divers que nos artistes du XVIe siècle étaient allés tour à tour puiser en Italie, notre peinture n'avait plus un caractère particulier ni une physionomie qui lui fût propre. Elle voulait être tout, et, à cause de cela même, elle ne devint rien. Aussi bien, ce ne fut pas entièrement sa faute, à elle. Si, dans la première période de sa transformation, elle avait eu la volonté de se tenir dans la route que Van Orley lui indiqua à son retour d'Italie, et de la parcourir jusqu'au

bout en appropriant le principe de l'école romaine à la manière de voir flamande, elle eût incontestablement acquis plus tôt un caractère spécial et n'eût été, à vrai dire, que le développement rationnel du point de vue de Van Eyck et de Memling, pour lesquels Van Orley professait, du reste, une admiration si profonde. Mais, au lieu de cela, elle s'abandonna avec un enthousiasme aveugle à cette Italie que remuait de toutes parts le travail de la renaissance et qui faisait éclore, sur tous les points de sa confédération, école sur école : c'était Rome, c'était Florence, c'était Venise, c'était Parme, c'étaient presque autant de centres divers qu'il y avait de villes différentes. Notre peinture courut en étourdie de l'une à l'autre, prenant quelque chose ici, prenant quelque chose là, puisant au hasard et à pleines mains les éléments les plus opposés, mêlant tout cela, et produisant une espèce d'art éclectique, c'est-à-dire, un art sans unité, sans individualité, une chose bâtarde.

Sans doute, si tous ces éléments avaient été recueillis avec discernement et logique, mêlés sagement et employés chacun dans une proportion convenable ; si de tout cela on avait cherché à faire un ensemble mis en harmonie avec le sentiment flamand, avec la nature flamande, — on eût obtenu le plus glorieux résultat. Mais il fallait, pour élaborer cette œuvre, un homme de génie, et les hommes de génie sont quelquefois lents à venir. La tête nécessaire ne vint qu'à la fin du XVIe siècle : ce fut Rubens [1].

[1] SCHNAASE, *Niederlaendische Briefe, p.* 245 *et suiv.*

Tel était donc l'état de notre peinture au moment où Otho Van Veen donna à son élève le conseil de partir pour l'Italie.

Il n'y eut peut-être pas un artiste qui s'en alla, préparé d'une manière aussi solide, aussi diverse, aussi profonde, que Rubens l'était, visiter cette terre, écueil dangereux où, depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours, tant de peintres et de sculpteurs firent naufrage. Instruit dans la connaissance de l'antiquité classique, dont l'étude se divulguait alors dans les Pays-Bas, grâce à des hommes tels que Juste Lipse, Rubens, non-seulement la possédait à fond, mais encore il était un excellent humaniste et maniait la langue latine avec une habileté remarquable, soit qu'il la parlât, soit qu'il l'écrivît. Autant son éducation avait été soignée sous le rapport scientifique et littéraire, autant elle l'avait été sous le rapport des choses de l'art, grâce aux maîtres divers sous la discipline desquels il avait passé. Le peintre Verhaegt lui avait ouvert l'esprit à l'intelligence de la nature dans ses formes les plus diverses et sous cette physionomie générale qu'on appelle paysage. Adam Van Noort développa en lui le sentiment de la couleur. Enfin, il dut à Otho Van Veen la connaissance de l'anatomie, de la perspective aérienne et surtout du clair-obscur, en même temps que plus d'un excellent conseil relativement à l'ordonnance des tableaux [1]. Selon Descamps, « il peignit, avant son voyage d'Italie, l'Adoration des Rois, petit tableau d'au-

[1] WAAGEN, *Ueber den Maler Rubens, Historisches Taschenbuch*, 1833, *p.* 191 *et* 192.

tel, sous le jubé de l'église des Carmes; c'est Notre-Seigneur étendu mort sur les genoux de son père: les anges y portent les instruments de la passion [1]. Ce tableau se trouvait encore, en l'an 1768, dans l'église des Carmes chaussés d'Anvers [2], et il fut gravé par le burin de Bolswert.

Le voyage d'Italie ainsi décidé, Otho Van Veen présenta son élève aux archiducs Albert et Isabelle qui assurèrent généreusement le jeune artiste de leur protection et le munirent de lettres de recommandation pour les souverains dont il allait visiter les états et les cours. Le maître fit avec tant de chaleur l'éloge des talents, de l'instruction, de l'esprit de son élève; Rubens se présenta avec tant d'aisance et des façons si élégantes, et parla avec tant de facilité et d'éloquence et en termes si bien choisis, que les archiducs furent enchantés de lui. Cette première entrevue fut la base de sa fortune.

Après avoir pris congé d'eux, après avoir serré la main de son maître et embrassé sa famille, il se mit en route pour l'Italie le 9 mai 1600, et se rendit directement à Venise, en passant par la France, s'il faut en croire Houbraken [3]. Il s'arrêta pendant quelque temps en cette ville pour étudier les maîtres de l'école vénitienne. Tandis que le peintre était occupé de cette étude, un gentilhomme mantouan vint loger dans la maison qu'il habitait, et, apprenant que Rubens était peintre et

[1] Descamps, Vie des Peintres flamands, etc., t. I, p. 323.

[2] Id. Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant, p. 177 et suiv.

[3] *De groote Schouburg der Nederluntsche konstschilders en schilderessen*, t. I, p. 64.

étranger, manifesta le désir de voir ses ouvrages. Le Flamand accéda à cette demande avec sa politesse et sa courtoisie habituelles et montra plusieurs de ses tableaux à l'Italien, qui en fut tellement émerveillé qu'à son retour à Mantoue, il parla avec le plus grand enthousiasme au duc, son maître, du peintre anversois. Le duc conçut dès lors l'idée d'attirer l'artiste à sa cour. Rubens accepta les offres favorables qui lui furent faites et quitta aussitôt Venise pour se rendre à Mantoue. Le séjour de cette ville, où le palais ducal possédait une salle ornée tout entière des plus belles productions du pinceau de Jules Romain, promettait un champ vaste et précieux à ses études. Aussi, il eut hâte d'y arriver et de présenter à Vincent Ier, de la maison de Gonzague, les lettres de recommandation que l'archiduc Albert lui avait remises pour ce prince. Le duc, qui était, comme on sait, un grand connaisseur et un ami éclairé des lettres et des beaux-arts, ne tarda pas à se convaincre du génie extraordinaire de Rubens et éprouva tout d'abord pour lui cette sympathie que l'aménité, les manières distinguées, l'esprit et l'érudition du jeune Flamand ne manquaient jamais de réveiller dans les cœurs capables d'apprécier ces qualités. Rubens fut nommé peintre et gentilhomme de la cour de ce prince. Il n'eût rien pu désirer de plus heureux, car cette position lui offrait le moyen le plus facile d'étudier à loisir les nombreux ouvrages de Jules Romain. L'effet que produisit sur l'esprit du jeune artiste la vue des fières et audacieuses compositions de cette tête si renommée pour sa fougue, telles que les Noces de Psyché, la Chute des Titans et la Ba-

taille de Maxence et de Constantin, fut sans doute immense. Car Rubens ne dut se sentir pour le génie d'aucun des grands maîtres italiens une sympathie aussi profonde que celle qu'il éprouva pour ce peintre, comme on peut, en effet, s'en convaincre de la manière la plus irrécusable par l'examen de ses compositions les plus remarquables où l'on sent de toutes parts l'influence de l'artiste italien.

Le duc, toujours mieux à même d'apprécier Rubens, l'affectionnait chaque jour davantage. Car il avait nonseulement appris à admirer en lui l'artiste éminent, mais encore à priser dans son gentilhomme le savant distingué et le cavalier accompli. Il prenait un plaisir extrême à s'entretenir avec lui d'art, de littérature, de science, et à l'interroger sur cette Flandre dont le glorieux souvenir était si vivace encore en Italie. En ce siècle de grands hommes, de grandes choses et de nobles sentiments, les princes ne dédaignaient pas de laisser tomber sur leur couronne quelques rayons de la couronne d'or de l'artiste. Aussi, Vincent allait souvent s'asseoir familièrement dans l'atelier du peintre et regardait, avec l'attention d'un mécène instruit, éclore sur les panneaux et sur les toiles de Rubens ces fleurs immortelles du génie dont trois siècles tout entiers n'ont pu faner l'éclat primitif. Weyermann [1] cite même, à ce propos, une anecdote assez curieuse pour que nous la rapportions ici. Voici ce qu'il raconte. Un jour le duc surprit Rubens au moment où il était occupé à peindre un tableau représentant le

[1] *Weyermann*, t. I, p. 258.

combat de Turnus et d'Énée. Le peintre, se croyant seul, récitait à haute voix, comme pour s'inspirer lui-même, ces vers si célèbres de Virgile :

> Ille etiam patriis agmen ciet Ocnus ab oris
> Fatidicæ Mantus et Tusci filius amnis,
> Qui muros matrisque dedit tibi, Mantua, nomen,
> Mantua dives avis, etc.

Tandis qu'il s'exaltait ainsi à la musique de cette noble poésie, il entendit tout à coup une voix qui lui disait :

— Courage, Rubens, le sujet est beau!

C'était la voix du duc, qui s'était tenu derrière lui jusqu'à la fin de cette admirable tirade et qui lui adressa aussitôt la parole en latin, croyant l'embarrasser et s'imaginant qu'il ne savait pas assez cette langue pour soutenir une conversation. Mais grand fut son étonnement quand le peintre, en riant, lui eut répliqué en termes de la latinité la plus pure. Cette découverte ouvrit plus que jamais le cœur du souverain de Mantoue à Rubens, qui, du reste, selon le témoignage unanime de tous les écrivains, était une de ces natures rares et choisies qui, dès le premier aspect, se concilient l'estime et l'affection comme par une secrète magie qui leur est propre.

Vers la fin de 1601, Rubens voulut visiter Rome, où cependant, cette fois, il ne resta que fort peu de temps. Peu après son retour à Mantoue, il obtint du prince Vincent la permission de faire à Venise un plus long séjour qu'il employa à l'étude la plus soigneuse et la plus

détaillée des ouvrages de Titien et de Paul Véronèse, deux maîtres qui durent, avant tous les autres, exercer la plus grande influence sur le développement du sentiment coloriste qu'il possédait à un degré si extraordinaire. En effet, trois tableaux qu'il peignit, à son retour, pour l'église des Jésuites de Mantoue, furent les résultats de cette étude des Vénitiens. Le duc, qui désirait de faire faire des copies des tableaux les plus célèbres de Rome, jugea, après ces dernières preuves de l'habileté de son peintre, Rubens éminemment propre à exécuter ce travail à sa satisfaction. Notre artiste reprit donc le chemin de cette ville et se mit incontinent à l'œuvre. Mais il n'y fit pas que copier les autres. L'archiduc Albert, ayant appris que Rubens se trouvait à Rome, lui commanda trois ouvrages pour la chapelle de Sainte-Hélène dans l'église de Santa Croce di Gerusalemme, dont il avait porté le nom étant prélat (car on sait qu'il fut honoré du chapeau de cardinal avant son mariage avec l'infante Isabelle). Ces trois tableaux, qui représentaient le Couronnement d'Épines, le Crucifiement, et l'Invention de la Croix et qui eussent été si importants pour l'intelligence de la manière de Rubens, à cette période de sa vie, ont disparu de cette église et furent transportés en Angleterre en 1811. Le deuxième, après avoir été acquis par le comte Woronzo, en 1821, périt en mer.

Trois années après, le duc, ayant une mission secrète et difficile à faire remplir auprès du roi d'Espagne, Philippe III, ne trouva personne qui fût à même de s'en acquitter plus avantageusement que Rubens ne l'était. Notre artiste, en effet, possédait au plus haut degré les

qualités nécessaires pour se présenter dignement à une cour souveraine.

Il était d'une taille distinguée et pleine de noblesse, et possédait une certaine dignité naturelle qui vous eût disposé en sa faveur dès le premier abord. La beauté de sa figure, d'une si remarquable régularité de traits et si prévenante quoique mâle et énergique, était encore rehaussée par un teint vif et clair, par une riche chevelure brune, par des yeux, qui, révélant à la fois l'enthousiasme de son esprit et la bonté de son cœur, étaient le miroir le plus vrai de son âme et de sa pensée, enfin par une expression ineffable de gaîté, de douceur et de noblesse. Il joignait à cela les manières les plus élégantes et les plus courtoises et en même temps les plus naturelles et les plus franches, un son de voix agréable, la connaissance parfaite de sept langues, la latine, la française, l'espagnole, l'italienne, l'allemande, l'anglaise et la flamande, enfin, une conversation facile, flexible, vive, animée, spirituelle, incisive et toujours pleine de choses. Car, rhétoricien parfait, il ne maniait pas moins bien la parole qu'artiste il maniait le pinceau.

Aussi le choix du duc s'arrêta tout d'abord sur Rubens, qu'il fit aussitôt revenir de Rome et qui partit incontinent pour l'Espagne, sous le prétexte d'offrir, au nom de son maître, un magnifique carrosse de cour et un attelage de sept chevaux napolitains d'une beauté rare à Philippe III et d'autres présents d'un grand prix au duc de Lerma, son premier ministre [1].

[1] MICHEL, *p. 29 et suiv.*

Arrivé à la cour de Madrid, Rubens y reçut, comme envoyé de son souverain aussi bien que comme peintre, l'accueil le plus gracieux et le plus flatteur. Le roi et plusieurs d'entre les seigneurs les plus considérables de la cour voulurent être peints par lui. Mais ces portraits, dont il fut grandement loué et royalement récompensé, ne furent pas les seuls ouvrages qu'il exécuta pendant ce premier séjour en Espagne. On prétend que ce fut alors qu'il fit les copies si célèbres des trois tableaux de Titien : Vénus et Adonis, Diane et Actéon, et l'Enlèvement d'Europe.

Quand Rubens, après avoir accompli sa mission en Espagne, fut revenu à Mantoue, il obtint du duc de pouvoir retourner à Rome, où dès lors il produisit plusieurs des meilleurs tableaux de sa première époque. Au milieu de ses travaux, Rubens fit un voyage à Florence où il reçut du duc l'accueil le plus honorable. Ce prince voulut même avoir le portrait de l'artiste peint par lui-même, pour en orner la salle des peintres célèbres. Rubens mit à profit son séjour en cette ville pour y étudier les chefs-d'œuvre de la sculpture antique qui abondaient dans la galerie Grand-Ducale, ainsi que ceux de Michel-Ange. Il peignit pour le duc, Hercule placé entre Minerve et Vénus et secouru par le Temps; les trois Grâces, en grisaille, et un Bacchus avec des nymphes et des satyres.

De Florence, il se dirigea vers Bologne, pour y voir les ouvrages des Carraches; et il retourna une seconde fois à Venise, guidé par la prédilection qu'il éprouvait pour les grands coloristes de cette école. Ses études y furent

longues et assidues, et il acheva de s'y perfectionner dans la partie qu'il a possédée à un degré si éminent.

A la demande du pape, il peignit pour l'oratoire du Monte-Cavallo, la Vierge et sainte Anne adorant l'enfant Jésus. Pour la Chiesa-Nuova, ou l'église neuve des Pères de l'Oratoire, il fit trois pièces d'autel, dont l'une représente la Vierge et l'Enfant placés dans une gloire et adorés par des anges; la seconde est une Vierge martyre, accompagnée de deux saintes et d'anges; la troisième a pour sujet : saint Grégoire le Grand, saint Maurice, saint Jean-Baptiste et plusieurs autres saints. Ce dernier tableau, rempli de noblesse et exécuté d'une manière fière et hardie, rappelle, en beaucoup de ses parties, l'étude que Rubens avait faite récemment des ouvrages de Paul Véronèse. Ce n'est pourtant pas celui qu'il avait primitivement exécuté pour cette place. Car, ayant d'abord mal pris ses mesures, il fit le tableau trop haut et trop large, de sorte qu'il fut forcé de le refaire. Il garda le premier pour lui, et le plaça, à son retour à Anvers, dans l'autel de la chapelle de l'église abbatiale de Saint-Michel, où il trouva sa mère enterrée et qui servit de lieu de sépulture à toute sa famille.

Outre ces ouvrages, il peignit pour le cardinal Chigi le Triomphe du Tibre, représenté sous la forme d'un vieillard appuyé sur une urne fluviale et ayant près de lui une femme debout qui tient une corne d'abondance entre les bras, et aux pieds de laquelle se trouvent des tritons et des amours; pour le cardinal Rospiglioso douze cadres représentant les Douze Apôtres; pour le connétable de Colonna, une Orgie de Militaires; pour la

princesse de Scalamare deux compositions dont l'une représentait Protée et les dieux marins à table, servis par trois Néréides, l'autre, Vertumne et Pomone. Dans ces deux derniers tableaux, la grotte, les poissons, les fruits, les plantes, les animaux et le paysage, sont dus au pinceau de Breughel de Velours.

Pendant le séjour qu'il fit à Rome cette fois, Rubens eut le plaisir de s'y trouver avec son frère Philippe, que le désir de se livrer sur les lieux mêmes à l'étude des monuments de l'antiquité classique, avait amené en Italie. Tous deux s'y adonnèrent avec le zèle le plus actif et le plus intelligent, se stimulant l'un l'autre, s'éclairant l'un l'autre, fouillant, sans se lasser, ce sol si plein de grandes choses et de grands souvenirs. Philippe Rubens, qui avait étudié les lettres et la philologie en Belgique sous Juste-Lipse, et à Rome sous le cardinal Ascanio Colomna, publia, plus tard, en 1608, le résultat de ses savantes recherches dans un ouvrage auquel son frère contribua, non-seulement en l'enrichissant de plusieurs planches, mais encore en fournissant d'importants matériaux littéraires et philologiques. Ce livre, imprimé à Anvers et intitulé : *Electorum libri duo, in quibus antiqui ritus, emendationes, censuræ*, etc., porte en tête d'une élégie latine, adressée à Pierre-Paul, les lignes suivantes qui montrent que notre artiste concourut pour une grande part à cette production : *Discupio enim aliquod hic extare amoris et grati in ipsum (P.P.Rubenium) animi monumentum, qui, tum artifici manu, tum acri certoque judicio, non parum in Electis me juvit.*

Parmi les villes italiennes, il y en avait deux que

Rubens désirait ardemment de voir, Milan et Gènes. Il partit donc de Rome et s'arrêta pendant quelque temps à Milan, où il produisit plusieurs ouvrages importants, entre autres pour la bibliothèque Ambrosienne, une Vierge avec l'enfant Jésus, dans un cercle de fleurs, peint par Breughel de Velours. Il profita de son séjour en cette ville pour dessiner la Cène de Léonard de Vinci, placée dans le réfectoire des dominicains au couvent de Santa-Maria delle Grazie. Ce dessin servit plus tard à Soutman, qui le grava.

De Milan, Rubens se rendit à Gènes, où, depuis longtemps, le bruit de sa gloire l'avait devancé. Il y fut accueilli avec tous les honneurs dus à sa haute renommée, par le sénat de la ville, par les nobles et par les riches marchands de cette opulente cité. Les fêtes, qui lui furent données sans interruption, ne l'empêchèrent pas de s'occuper de son art. Il peignit un assez grand nombre de tableaux et de portraits, pour des communautés et pour des particuliers. Les deux ouvrages que l'église des Jésuites, celle de Saint-Ambroise, obtint de lui, doivent être regardés comme les meilleurs qu'il produisit en Italie. Le premier, entièrement conçu, pour le style et la couleur, dans la manière italienne et composé de douze figures, représente la Circoncision. L'autre, conçu entièrement dans la manière connue du maître, représente saint Ignace guérissant les malades et les possédés. Ces travaux le firent s'arrêter à Gènes plus longtemps qu'il n'avait fait dans aucune autre ville d'Italie, celle de Mantoue exceptée. D'ailleurs, le climat de cette magnifique cité et le commerce aimable et poli

de ses habitants en rendirent à notre artiste le séjour plus agréable même que celui de Rome, de Venise ou de tout autre d'entre les nombreux centres d'art ou de commerce, qui, à cette époque, se trouvaient répandus dans la vieille Ausonie. Cependant, Rubens ne consacra pas tout ce temps à la peinture seulement. Il s'occupa aussi de dessiner les églises, les palais, enfin les monuments d'architecture les plus remarquables de Gènes, ce vaste entassement de marbres et de sculptures. Ces dessins, formant cent trente-neuf planches, il les publia à Anvers, en 1622, sous le titre de *Palazzi antichi e moderni di Genova, raccolti e desegnati da P. P. Rubens.*

Le goût fantastique, franc et même parfois un peu bizarre de ces édifices, dut plaire à l'imagination de Rubens. Aussi, l'on retrouve visiblement dans beaucoup de ses tableaux postérieurs l'influence de cette architecture.

Comme il était ainsi occupé de ces études nouvelles, il reçut un matin une lettre d'Anvers qui le pressait de revenir, parce que sa mère était tombée gravement malade et qu'elle se trouvait en grand danger de mort. Ce fut au commencement du mois de novembre 1608. Il se hâta donc de partir au plus vite pour les Pays-Bas, comme si un sinistre pressentiment lui disait que, sans cet empressement, il ne pourrait plus embrasser vivante cette mère si tendrement chérie. Il apprit en route qu'elle avait rendu le dernier soupir le 19 du mois d'octobre.

Dès le retour de Rubens en Belgique, l'art flamand du XVIIe siècle se trouva créé.

C'est ici le lieu d'examiner ce que cet immortel artiste fit pour notre peinture, et quel caractère nouveau il lui donna en fondant cette école splendide, dont il fut le chef et dont il restera le chef. Nous aurons à combattre d'abord un préjugé en sa défaveur, admis en dernier ressort par quelques esprits, enthousiastes à froid de la forme italienne, nous voulons dire le reproche que ces intelligences superficielles lui adressent d'avoir une conception grossière et sans goût de la forme, de manquer de correction et d'élégance, de ne faire de l'atelier qu'une boucherie et de ses toiles que des étaux de chair, de n'être tolérable que dans les sujets rudes et sauvages où le dévergondage de son crayon et de son pinceau se trouve à l'aise, et enfin d'avoir plus contribué à la décadence qu'au véritable progrès de l'art. Sans doute, il y a certains ouvrages de ce maître qui pourraient, jugés avec sévérité, fournir quelques bases à cette accusation. Mais les prôneurs du soi-disant art sévère, gens assez malheureux pour être capables de s'extasier et de battre des mains devant les plus misérables peintures de Philippe de Champagne, ont tort d'élargir les termes de leur réquisitoire au point de frapper de la même condamnation toutes les productions de Rubens. D'abord, il est une chose évidente, c'est qu'un grand artiste, entré dans une route nouvelle, n'est jamais sans renfermer en lui-même des éléments qui, mal compris ou mal employés par d'autres que lui, doivent nécessairement conduire à l'abâtardissement et à la dégénérescence de son propre principe. Ce n'est pas à lui qu'on est en droit de faire le moindre reproche des erreurs où son école

est tombée. Les fautes de ses élèves ne lui appartiennent pas, et il ne peut être appelé à en porter la peine. Si dans l'ordre historique les pères sont souvent frappés dans leurs enfants, dans l'ordre des choses de l'art les enfants ne doivent pas être frappés dans leur père. Il faut être juste. Rubens doit être jugé isolément, et si lui-même s'est laissé parfois entraîner par l'extraordinaire facilité de son pinceau, ce n'est point dans ces œuvres-là qu'il faut l'étudier. On ne calcule pas la force d'une armée par ses blessés et ses infirmes, a fort bien dit un excellent poëte qui est aussi un excellent critique. Laissons donc de côté ces quelques toiles de Rubens, et jugeons-le d'après ses bonnes productions. Il en a laissé suffisamment, grâce à Dieu, parmi les treize cent soixante-quinze ouvrages qui nous restent de lui, pour qu'il y ait pour tous le devoir de ne le juger que d'après celles-là seulement.

Une partie des tableaux que la ville d'Anvers possède de Rubens, appartiennent à sa première époque, c'est-à-dire à celle qui suivit immédiatement son retour d'Italie. A ces ouvrages appartiennent la fameuse Descente de Croix, que possède aujourd'hui la cathédrale, puis deux autres compositions placées au Musée de la ville et représentant l'une, sainte Anne instruisant la Vierge Marie enfant, l'autre sainte Thérèse agenouillée devant le Sauveur qu'elle supplie pour la délivrance des âmes du purgatoire. Mais, mieux que cela, il y a, dans la cathédrale, un tableau d'autel, peint pour la sépulture de la famille Michielsens et qui, non-seulement présente une exécution soignée jusque dans

ses moindres détails, mais encore nous montre comment l'artiste tend déjà et s'étudie à développer le style dont il avait le type dans sa pensée et qu'il allait introduire dans l'art flamand. La toile du milieu représente le Christ au tombeau, l'un des volets, la Vierge avec l'Enfant, l'autre, l'évangéliste saint Jean. Dans la première de ces compositions, la douleur de chacun des personnages qui accompagnent le corps du Christ est traduite avec une variété d'expression de la plus haute poésie et du sentiment le mieux compris. C'est une gamme lamentable qui va, en partant de l'anéantissement du désespoir, aboutir à cette muette résignation de la foi qui est peut-être la douleur la plus vraie, celle où l'abnégation de soi-même a la plus grande part. Les couleurs sont plus fortement empâtées que dans aucun autre ouvrage postérieur du maître, et il paraît s'être ici complu particulièrement à une fonte savante des tons les plus opposés. Outre l'exécution étonnante de cette œuvre, toute la pensée, toute la conception, la composition, l'expression, le sentiment, tout cela est si complètement empreint de vie et de verve que par moments vous croiriez la voir palpiter à vos yeux. Puis on remarque déjà ici cette plénitude de la forme, cette légère flexibilité des membres, qui sont propres à Rubens ; mais on ne découvre pas encore la moindre trace de l'abus qu'on lui reproche d'avoir fait plus tard de l'exubérance de la figure, des mouvements désordonnés et même parfois inexacts, enfin de la disposition sauvage et tumultueuse dans les groupes et les masses, que présentent beaucoup de ses grandes compositions postérieures. Ici toute cette fougue de

pensée, tout cet entraînement d'imagination, sont encore entièrement dominés et sagement tenus en bride; ils ne servent qu'à donner à l'expression plus de chaleur et de vérité, et c'est précisément de cette modération, à côté d'une intelligence aussi vigoureuse de la forme, qu'il résulte pour les figures un charme tout particulier. Sans doute, il fallait que Rubens fût un bien grand poëte pour produire une œuvre de cette force et de cette beauté. C'est peut-être le poëme le plus complet, le drame le plus saisissant, que la pensée humaine ait créé. Qu'on dise, après avoir examiné cet ouvrage, que Rubens manque de dessin et de poésie.

A côté de ce poëme, à côté de ce drame, voici les élégies les plus charmantes et les plus pures : Sainte Anne, la mère, si bonne, si douce, enseignant son cœur à son enfant, et la jeune Marie à peine arrivée à l'âge des anges; puis sainte Thérèse agenouillé devant le Sauveur qu'elle implore de toutes les forces de son âme si noble, et qui, dans ce mouvement d'oubli d'elle-même, présente une grâce si souveraine et une suavité si idéale. Qu'on dise, après avoir approfondi ces deux compositions, que Rubens ne possédait pas le sentiment de l'élégance et qu'il n'avait de la beauté qu'une intelligence grossière et matérialiste.

Qu'on ne s'y trompe pas, on jugera toujours mal Rubens, quand, tout en rendant justice à la fougue de son imagination et à l'ardeur enthousiaste et emportée de sa pensée, on veut apprécier isolément chacun des éléments dont le caractère de son génie se compose. La forme, la couleur et la composition de ce peintre sont si

étroitement liées, et se tiennent si intimement entre elles, que chacune d'elles est l'indispensable corollaire, le résultat logique de l'autre.

Du reste, si les admirateurs de l'art sévère, à la façon de ceux dont nous parlions tout à l'heure, prétendent regarder la forme affectionnée par Rubens comme un résultat du faux goût de son époque et faire à notre artiste un reproche de s'être laissé entraîner par ce faux goût, nous croyons qu'ils sont loin d'être placés à un point de vue impartial.

Quand on parcourt, dans un ordre historique, les productions des différentes écoles qui ont fleuri en Europe, on trouve que chaque époque et dans la même époque chaque école ont eu un certain type, une prédilection pour certaines formes et certains traits, prédilection qui a sa source dans la tendance intellectuelle du temps. C'est ainsi que, chez les Italiens du XVIe siècle, on observe un type général, que modifièrent, il est vrai, chacune des écoles particulières et chacun des maîtres particuliers, selon le sentiment individuel des unes et des autres. Ce type a quelque rapport avec la forme antique, sans cependant s'y rattacher. Le front, bien qu'un peu plus élevé, a conservé la ligne presque droite et présente à chaque tempe un angle, parfois légèrement arrondi. Le nez n'est pas aussi verticalement tracé qu'il l'est dans le profil grec; il est, au contraire, légèrement recourbé et un peu rentrant immédiatement au-dessus du bout. Ainsi le dos du nez ne forme pas, comme dans les figures antiques, un plan plat et borné par deux lignes parallèles; mais il n'est pas davantage une ligne aiguë,

l'intervalle qui sépare les sourcils étant de nouveau aussi large que dans l'antique. La distance ménagée entre les yeux correspond à celle qui sépare les sourcils. De cette manière ils se trouvent fort éloignés l'un de l'autre, et les côtés du nez, dont la forme doit se rattacher aux bords arrondis de son dos, obtiennent une pente plus large et plus unie. Les yeux sont profondément enfoncés, comme dans la forme antique, mais ils sont plus alongés, taillés en pointe et de manière à saillir peu sur les joues. Les ailes du nez sont fines et peu relevées. La lèvre supérieure est courte; le menton est modérément arrondi; la partie charnue des joues ne l'est que très-légèrement, et relie coulamment le profil aux oreilles et à la partie postérieure de la tête. Ainsi partout des transitions bien ménagées, une fusion molle de lignes, qui devaient nécessairement produire une figure dont la forme, prise dans l'acception la plus sévère du mot, présentait un ensemble harmonieux, et se rapprocher ainsi de la beauté statuaire.

Nous voyons dans la forme telle que Rubens la concevait, dominer de tout autres traits généraux. Il ne donne plus au front cette ligne presque verticale, mais il le bombe fortement et toujours au milieu. Les sourcils, voûtés aussi, il les rapproche davantage. Le dos du nez en devient plus aigu à sa racine; il est plus recourbé et s'écarte par un angle plus grand de la ligne verticale. Il est pointu, et ses côtés ne se fondent pas, comme dans la forme italienne, dans les plans plus larges du visage, mais ils se détachent davantage des joues. Les cavités des yeux sont profondes aussi; mais l'œil est

plus grand, plus voûté, et se détache par des ombres plus fortes du nez et de la joue. Les ailes du nez sont délicates, mais plus ouvertes et comme agitées par un souffle de vie plus puissant et plus énergique. La lèvre supérieure est plus forte, légèrement aiguisée en avant, et présente une ligne plus ondoyante, depuis le milieu jusqu'aux deux côtés, et elle semble prête à s'ouvrir pour parler. Le menton est arrondi, mais moins que dans l'antique. La partie charnue des joues, (qui déjà, à cause de la profondeur des orbites et de l'œil plus grand et plus voûté qu'elles renferment, et à cause des ailes du nez plus ouvertes, s'isole davantage), est plus ronde et forme, aux côtés de la bouche, sinon une fossette, au moins un creux léger. De sorte, que toutes les parties de la figure sont séparées les unes des autres par des ombres plus décidées. Et chacune, prise isolément, semble se détacher avec plus d'exubérance de l'unité de l'ensemble, qu'on ne le voit dans l'idéal italien et dans l'antique. Mais, cette forme considérée dans son ensemble, on remarque, en outre, que la partie supérieure du front fuit dans une courbe rapide, et qu'au contraire, la bouche et le nez avancent davantage. Puis encore, toutes les parties diverses et surtout l'œil étant beaucoup plus voûtés, il en résulte pour ces parties une direction qui tend vers le milieu du visage, comme vers un centre, direction que ces membres saillants indiquent d'une manière nette et claire et qui produit une unité infiniment plus grande que cette juxta-position régulière et cette fusion molle qu'on remarque dans la forme italienne. La forme de Rubens est incontestable.

ment plus réelle, plus vraie, plus animée, plus vivante que ne l'est celle-là. Ces narines ouvertes et relevées respirent une énergie de vitalité incroyable. La parole semble prête à sortir de ces lèvres qui remuent et vont s'entr'ouvrir. L'œil, brillant sous la partie proéminente de son orbite, darde une lumière intérieure plus vive et lance des regards qui vous pénètrent plus profondément.

En considérant dans son ensemble cette forme ainsi comprise, on ne peut manquer d'être d'accord tout de suite sur l'importance physionomique des traits, pris en général et sans tenir compte ici des déviations auxquelles l'art doit nécessairement recourir pour la convenable expression des caractères différents. Il en résulte un esprit dont l'intelligence est plus vivace et plus pénétrante et dont le sentiment est plus chaud et plus individuel. Les formes pleines et plus arrondies des membres particuliers, sont d'abord un signe de la force corporelle, qui, influencée par ces qualités intellectuelles, réagit sur elles à son tour, ensuite d'une vie riche et vive qui ne dédaigne pas les jouissances du monde, et qui les a goûtées et qui les connaît. De sorte que nous trouvons à la fois dans cette forme une nature saine et robuste, en même temps qu'une intelligence vigoureuse qui la domine et en dispose à son gré. Le type italien ou grec, quand on n'en considère que l'élément matériel, paraît plus noble, plus élevé, mais, en même temps aussi, moins vivant et moins pénétrant, quand on y cherche l'expression de l'intelligence indépendante. C'est pourquoi, aussi longtemps qu'il garde cette pureté idéale,

il est peut-être plus propre à représenter la sévère figure d'une divinité, qu'à nous reproduire l'image d'un homme réel ayant les sentiments d'un homme.

Or, la configuration que nous présentent les têtes de Rubens, devait nécessairement aussi déterminer en général la plénitude de la forme des corps. L'une était le corollaire de l'autre. Il était impossible d'employer l'une sans employer l'autre aussi.

Sans doute, si l'on compare la forme telle que notre artiste la concevait, avec l'antique, ou avec la pureté tout idéale et surhumaine de Raphaël, ou avec les idéalistes postérieurs, on pourrait dire que Rubens était plus naturel; mais il n'en a pas pour cela plus de rapport avec l'école naturaliste italienne. Celle-ci avait pour système de produire, avec une intention visible et prétentieuse, les oppositions les plus tranchées et les plus heurtées. Dans les tableaux qu'elle fournit, on voit dominer une obscurité épaisse, sur laquelle se détachent des jours vifs et criards, et des tons vigoureux et bruyants. C'est un tapage de lumière et d'ombres, que Rubens ne présente en aucune manière. Ne concevant la forme que d'après le type de la nature la plus vulgaire, contrairement à ce que pratiquaient les idéalistes, qui cherchaient à se rattacher plus ou moins à la forme antique, elle justifia le nom d'école naturaliste qu'on lui donna. Du reste, elle cultivait la laideur et s'appliquait à reproduire de préférence les formes vieilles et ridées, et ainsi elle fut aussi peu naturelle que Guido Réni l'était dans les figures laiteuses et doucettes qu'il affectionnait tant. Entre le système de cette école fausse et celui

de Rubens, il n'y a donc ni la moindre analogie ni le moindre point de comparaison.

Parmi les Italiens, Paul Véronèse et les maîtres de l'école vénitienne, sont ceux dont Rubens en général approche le plus, bien qu'il s'éloigne cependant d'eux en plusieurs points. Dans les ouvrages de Véronèse on trouve la même chaleur, la même plénitude, la même exubérance de vie, une grande noblesse de formes dans les figures féminines, une expression vigoureuse dans les figures viriles, même certaines traces de cet accord que Rubens établit si généralement dans l'ensemble, résultant des détails des traits et de l'expression spirituelle que ces traits sont destinés à reproduire. Mais les Vénitiens ne sont pas entièrement affranchis du principe italien; car chez eux la forme fondamentale des figures présente encore cette liaison plus coulante et plus directe entre les traits et les membres particuliers, que les autres écoles en général avaient érigée en principe. Aussi, ils sont restés en deçà de cette sensualité vigoureuse et de cette énergie vitale que Rubens donnait à ses figures, et peut-être pourrait-on dire que, à cause de cela, ils paraissent plus modérés, plus élégants. Mais aussi, de cette manière, ils manquent de cette vivacité d'expression caractéristique du maître flamand, et ne produisent, par la plénitude de leurs formes, qu'une nature riche et exubérante, sans atteindre l'importance spirituelle de Rubens.

De même aussi le coloris de Rubens s'éloigne de celui des Vénitiens. L'un et l'autre est ardent et puissant; mais dans celui-ci règne, en général, un ton plus foncé, plus

jaunâtre, jamais maladivement pâle, mais tel qu'on dirait que le sang mêlé aux sucs vitaux répand une chaleur de vie égale sur tout le corps. Chez Rubens, au contraire, un ton rose se répand sur le blanc de la peau, non pas d'une manière uniforme, mais selon les parties diverses; et ce ton monte jusqu'au rouge sur les joues. Il obtient par là une réalité plus vigoureuse et un moyen plus facile et plus fécond, de donner un cachet plus particulier, plus individuel, plus spécial à ses figures, selon les caractères qu'il veut exprimer et la situation des sujets qu'il veut reproduire.

Mais, il y a entre Rubens et les Vénitiens, surtout Véronèse, un rapport plus complet dans une partie subordonnée, nous voulons dire dans les draperies, dans la richesse des étoffes, dans le luxe des couleurs. Tous deux prodiguent l'éclat pittoresque de la soie et du velours, qu'ils développent et déroulent en plis d'autant plus magnifiques, que la plénitude des formes et les mouvements plus passionnés et plus vifs des figures leur offrent pour cela des ressources plus abondantes. Pourtant il y a, entre l'emploi que chacun de ces deux artistes fait de ce moyen, cette différence, que Véronèse semble avoir eu en vue d'étaler simplement ses étoffes et ses draperies, et d'avoir eu recours à cette richesse factice pour relever l'importance de ses personnages, tandis que Rubens ne les emploie que comme un moyen accessoire et naturel du reste, car son domaine n'est-il pas celui de la force et de la puissance, et cette splendeur n'est-elle pas là parfaitement à sa place?

Quant à la composition, quant à l'ordonnance, quant

à la manière de grouper et aux rapports entre les formes et les couleurs dans l'ensemble du tableau, Rubens s'éloigne encore plus des maîtres italiens, que dans les parties que nous venons de développer. La figure humaine avait pour lui une telle importance qu'il la faisait toujours apparaître sur l'avant-plan de ses ouvrages, et que l'arrière-plan, fond ou paysage, ne s'y montre en quelque sorte que d'une manière accidentelle. Cette importance, attachée à la figure par lui comme par les Italiens, avait pour lui comme pour eux cette conséquence, que l'ordonnance de l'œuvre ne pouvait pas être conçue d'après la simple règle de la perspective. Comme, dans le corps humain lui-même, il préféra à la régularité et à la symétrie, des formes moins décidées et plus librement arrondies, il procéda de même dans la manière de disposer ses groupes. Il fallait établir une unité, et, pour atteindre ce but, détourner le regard des spectateurs des figures secondaires vers la figure ou vers les figures principales de l'action. Il était nécessaire pour cela de relier par un enchaînement de lignes les figures entre elles. Seulement ces lignes ne pouvaient conduire et diriger l'œil du spectateur, que d'une manière imperceptible, et elles devaient ainsi être doucement ondoyantes. De là ces formes rondes, ces mouvements souples des corps particuliers, de là ces lignes qui serpentent et se relient entre elles dans un entrelacement en quelque sorte flottant. Le Corrège fut le premier en Italie qui employa cette combinaison, mais d'une manière plus intellectuelle. Son élève ou imitateur, le Parmaggianino, la pratiqua aussi, mais d'une façon qui

trahit une intention visible et une certaine affectation. Paul Véronèse alla plus loin encore. Mais il ne pouvait souffrir rien de sévère dans son royaume de luxe et d'opulence. Ses figures présentent des lignes encore plus coulantes, et ces lignes indiquent tout au plus l'enchaînement, sans être fort sensibles. Il échappa par là au reproche de cette intention de combinaison; mais aussi l'unité disparaît sous une multitude infinie de lignes onduleuses. Ses formes, enfin, ne présentent ainsi qu'un luxe tout extérieur, tout matériel.

Rubens a fréquemment disposé ses groupes à la façon de ces maîtres. Mais la forme exubérante de ses figures le mettait à l'abri de l'affectation du style de Corrège; car elles étaient loin de se laisser plier aussi mollement. Quand il se rapproche du style de Véronèse, il met une importance trop sérieuse à l'action et à l'expression dans les mouvements et dans les formes, pour songer à ne produire que le jeu frivole d'une fête pompeuse et d'un étalage plein de faste. L'excellence de la composition de Rubens éclate surtout dans les sujets qui exigent l'expression d'un sentiment déterminé, ou mieux encore, qui fournissent une action turbulente et énergique. Plus l'agitation intime du motif est profonde, plus aussi il s'éloigne de l'ordonnance des deux maîtres italiens. Si, dans ce genre de motifs, on voulait encore le comparer aux Italiens, ce ne pourrait être d'abord qu'à l'école romaine florentine qui se rattacha à Michel-Ange. Celle-ci rapproche également autant que possible des spectateurs les personnages principaux de l'action, et attire entièrement l'attention sur eux, en s'abstenant

avec modération des accessoires qu'on aimait ailleurs à employer jusqu'à la profusion. Mais cette disposition plastique des figures sur un fond clair et cette abstention de tout accessoire ne servent qu'à développer anatomiquement des formes herculéennes. Outre qu'elles n'atteignent pas cette expression intellectuelle, ni cette vérité que Rubens mettait dans le mouvement tumultueux des corps, elles ne présentent pas même cette ordonnance compacte et claire du groupe, qui correspond à l'agitation passionnée du sujet représenté. L'œuvre, n'offrant ainsi que des détails qui, sans liaison entre eux, demeurent isolés et se développent sur un plan large et plat, nous laisse froids et indifférents, parce qu'elle manque d'unité. Chez Rubens, au contraire, chaque figure particulière contribue de toute sa force et de tout son mouvement à l'action, et, au lieu de n'offrir qu'un détail isolé, fait une partie essentielle du tout. Chacune d'elles converge, comme vers un centre, vers l'objet principal de la scène. Par là, le groupe devient si animé, si chaleureux, qu'on dirait de la scène d'un grand drame, au milieu duquel nous sommes subitement introduits et dont la vérité gigantesque nous saisit profondément.

Une chose à remarquer, c'est que, dans les grandes compositions de Rubens, la ligne formée par la disposition de l'action se rapproche fréquemment de la diagonale. Cette forme permettait à la fois la plus grande richesse et la représentation la plus vive et la plus audacieuse du sujet, et présentait, en même temps, ce double avantage de la profondeur et de la variété pers-

pective, et de la clarté plastique et du rapprochement des figures, que les Italiens obtenaient par une composition plus plate et plus statuairement conçue.

Tout cela considéré, s'il s'agissait maintenant de juger Rubens du point de vue du beau, un grand nombre, peut-être, le placeraient au-dessous des meilleurs maîtres italiens. Mais ceci n'empêcherait pas de rendre justice à l'étonnante individualité de ce peintre éminent; car il est évident que, dans l'art, une qualité en exclut toujours une autre et que souvent le plus grand artiste est vaincu, dans certaines parties, par un artiste bien inférieur. Sans doute, la beauté de Rubens n'a pas cette pureté céleste qu'offre celle de Raphaël, mais elle est plus individuelle et plus réelle; la force, dans Rubens, n'a pas le grandiose de celle de Michel-Ange, mais elle est plus intellectuelle et plus animée; dans la forme de Rubens l'exubérance n'a pas la mollesse que présente celle des Vénitiens, mais elle est plus saine et plus vigoureuse; la grâce, chez notre peintre, n'a pas le charme de celle de Corrége, mais elle est plus intime; enfin Rubens efface tous ces maîtres par la hardiesse et la richesse de la composition [1].

Tel était le point de vue nouveau où Rubens allait placer la peinture flamande, au moment où il revint dans nos provinces.

Mais le premier soin qui l'occupa, quand il eut remis le pied à Anvers, ce fut d'aller s'agenouiller pieusement sur la tombe de sa mère, dont il ne lui avait pas été

[1] SCHNAASE, p. 270.

donné de recueillir le dernier soupir et de fermer les yeux. Elle était enterrée dans l'église de l'abbaye de Saint-Michel. Pour pouvoir se livrer avec plus de recueillement à sa douleur, et pour n'en être distrait par aucune chose, il se retira lui-même dans ce monastère, où il passa quatre mois tout entiers. C'est pendant cette retraite que, pour rendre un dernier témoignage d'amour et de reconnaissance à la morte, il lui fit dresser, conjointement avec son frère, sa sœur et ses neveux, un monument sépulcral pour lequel il composa lui-même l'inscription suivante :

D. O. M. S.
Mariæ Pypelingæ prudentissimæ,
lectissimæ fœminæ,
quæ matrimonio juncta fuit
Joanni Rubenio, J. C. Antverpiensi.
Eoque orbata, viduitatem ad diem fati
per annos XXII religiose coluit.
Philippus et Petrus Paulus
Rubenii,
cum nepotibus et filia Blandina
piæ Matri
et
B. M. F.
Vixit annos LXX, menses VI, dies XXIX.
Obiit XIX Calend. novemb.
Anno MDCVIII.

Après avoir accompli ce pieux devoir, Rubens sortit de sa retraite et se produisit en public.

Son arrivée dans nos provinces avait partout excité au plus haut point la curiosité et l'enthousiasme. La renommée qu'il s'était acquise en Italie, avait retenti dans toutes nos villes. Son nom volait par toutes les bouches. On était fier de lui. On ne parlait de Rubens qu'avec orgueil. On s'applaudissait du retour de ce génie, qui avait donné un si glorieux éclat au nom flamand. Tous les yeux désiraient voir cet homme extraordinaire, qui avait paru comme un triomphateur à la cour des princes les plus illustres, et qui s'était placé dans l'opinion générale plus haut que ces princes, par la puissance de son talent et la grandeur de sa pensée, comme il avait gagné, par l'aménité de son caractère et par ses manières nobles et distinguées, les cœurs des souverains, des papes et des rois.

Mais que pouvaient lui faire ces démonstrations de joie, cette admiration de tous? La voix même de ses parents et de ses amis le trouva en quelque sorte insensible au bonheur de revoir tout ce qu'il avait aimé enfant, ces rues qu'il avait parcourues, ces églises où il avait prié, ce fleuve au bord duquel il avait tant de fois rêvé l'avenir qui maintenant s'était ouvert pour lui et la gloire qui maintenant rayonnait sur sa tête; cette maison où, sous les yeux de sa mère, il avait pu, pour la première fois, se livrer librement à son penchant pour les arts. Tout cela restait froid pour lui, tout cela ne disait pas un mot à son cœur, car sa mère n'était plus là.

Puis encore deux autres motifs contribuaient puissamment à l'attrister. D'abord, ce ciel du nord si gris,

si brumeux, ces campagnes monotones et avares qui ne produisent que grâce au travail de la bèche et du soc, auxquels il comparait sans cesse le ciel italien toujours pur, toujours azuré, toujours plein de soleil et de splendeurs, et le sol italien si accidenté, si pittoresque, si varié, si riche et d'une exubérance si prodigue. Ensuite, c'était l'absence de tous ces chefs-d'œuvre antiques et modernes, devant lesquels il aimait à exalter son esprit aux grandes choses. Pas un Raphaël, pas un Michel-Ange, pas un Jules Romain, pas un Titien, pas un Léonard de Vinci, pas un Paul Véronèse, pas un simple Corrège, qui pût lui rendre quelque souvenir de Rome, de Venise, de Mantoue, de Florence, de Milan, de Bologne et de Gènes, où d'ailleurs la renommée fait plus de bruit et où la gloire trouve plus d'échos.

Ce que la douleur causée par la perte de sa mère avait commencé en lui, l'ennui l'acheva. Il résolut donc de reprendre le chemin de l'Italie.

Mais, au moment où il se disposait à exécuter ce projet, les archiducs Albert et Isabelle, ayant appris la résolution de Rubens et désirant conserver à nos provinces un homme qui faisait rejaillir sur elles tant d'éclat, le mandèrent à leur cour à Bruxelles. Ils savaient les distinctions honorables qu'il avait gagnées partout en Italie; ils savaient comment les princes l'avaient partout accueilli, et que le duc de Mantoue l'avait même chargé d'une mission secrète à la cour de leur frère Philippe III, mission dont il s'était acquitté d'une manière aussi honorable que glorieuse; ils savaient qu'il était estimé, non-seulement comme un peintre de pre-

mier ordre, mais aussi comme un savant dont les connaissances et les lumières pourraient être d'une si grande utilité au pays, engagé dans les négociations les plus épineuses et les plus difficiles avec la Hollande. Rubens ne manqua pas de se rendre auprès des archiducs qui, à force d'instances, réussirent à l'engager à rester en Belgique, et l'attachèrent à leur service en lui assurant une pension considérable et en lui donnant les clefs de chambellan. Mais ils n'avaient pas été les seuls qui eussent mis tout en œuvre pour l'empêcher de partir. Les ministres, les seigneurs les plus distingués de la cour, s'étaient empressés autour de lui pour essayer de vaincre la résolution qu'il avait prise.

Enfin, ne pouvant pas résister davantage, il avait cédé, mais à la condition de pouvoir fixer son séjour à Anvers, afin que les distractions et les entraînements de la cour ne fussent point un obstacle à ses études et à ses travaux, en s'engageant toutefois à se rendre aux ordres des archiducs quand il leur plairait de le requérir [1].

Déjà rattaché par ce lien au sol de sa patrie, Rubens voulut s'y rattacher par un autre lien plus fort encore : il songea à se marier. Mais, avant tout, il lui fallait une maison; et une maison qui fût digne de lui. Il en acheta une qu'il fit rebâtir en partie à l'italienne d'après un plan dressé par lui-même [2]. Il en peignit à fresque le fronton

[1] MICHEL, *p.* 44 *et suiv.*

[2] Cette maison, dont la vue a été gravée en deux planches par Harrewyns en 1684, coûta à Rubens soixante mille florins (environ 127,000 fr.). HOUBRAKEN, t. I, p. 72.

et en orna les chambres d'ouvrages d'art de toute espèce. En outre, il fit construire, entre la cour et le grand jardin, qui s'étendait derrière et où il planta les arbres les plus variés, une rotonde, percée de grandes fenêtres cintrées et couronnée d'un dôme, à l'exemple du Panthéon romain. Là, il disposa avec le goût le plus parfait les statues précieuses, les bustes antiques, les tableaux, les vases d'agathe et de porphyre, les onyx, les camées, les médailles, les bas-reliefs, enfin toute la précieuse collection qu'il s'était formée à grand frais pendant son séjour en Italie et qu'il ne cessait d'augmenter et d'enrichir avec le zèle le plus assidu, grâce aux relations et aux correspondances qu'il s'était ménagées en Italie et qui l'instruisaient de toutes les occasions qui se présentaient de faire des acquisitions nouvelles. Il eut soin aussi de se faire bâtir un vaste atelier qu'il pourvut d'un escalier presque royal et tel que les plus grands tableaux pouvaient monter et descendre avec toute la facilité possible.

Sa maison ainsi disposée et lui-même se trouvant ainsi installé dans une habitation conforme à ses goûts, Rubens tourna les yeux autour de lui pour se chercher une femme. Il laissa tomber son choix sur Isabelle Brant, fille de Jean Brant, licencié en droit et secrétaire de la ville d'Anvers, et de Claire de Moy, sœur de la femme de Philippe Rubens, lequel exerçait également, à cette époque, les fonctions de secrétaire de la ville. Les noces furent célébrées, selon les uns, le 13 du mois d'octobre 1609; selon les autres, au commencement de l'an 1610 [1].

[1] MICHEL, *Histoire de la Vie de Rubens*, p. 48.

Dès lors, il commença cette vie active et laborieuse qui fournit un si grand nombre de chefs-d'œuvre qu'on est presque tenté de nier qu'un seul homme ait pu les produire.

Voici comment il avait réglé l'emploi de sa journée.

Après qu'il s'était levé, et c'était toujours de bonne heure (l'été, à quatre heures du matin), son premier soin était d'aller à l'église et d'entendre la messe. Après cela, il se mettait à l'ouvrage. Il travaillait avec le plus de plaisir en écoutant la lecture qu'il se faisait faire de quelque classique ancien, le plus souvent de Tite-Live, de Cicéron, de Plutarque, de Sénèque, ou de quelqu'un des grands poëtes latins. Sans quitter sa toile ou son panneau, il recevait de nombreuses visites et s'entretenait avec ses visiteurs des sujets les plus divers avec une vivacité d'esprit qui ne languissait jamais. Une heure avant le dîner, il déposait sa palette et se récréait soit en se promenant dans son jardin, soit en visitant son cabinet, soit en s'occupant de sujets scientifiques ou de la politique qui l'intéressait au plus haut degré. Ses repas étaient toujours d'une sobriété extrême, car il craignait que l'abus de la table et du vin n'influât désavantageusement sur la vivacité de son imagination. Le dîner fini, il se remettait à l'ouvrage jusqu'à la fin du jour. Le soir, à moins qu'il ne se trouvât empêché par quelque autre occupation, il montait un cheval andaloux et faisait une longue promenade dans les faubourgs ou sur les remparts de la ville. Cet exercice lui plaisait extraordinairement; aussi, il avait toujours dans ses écuries plusieurs chevaux d'une beauté rare. De retour à la maison, il y trouvait

ordinairement quelques amis, la plupart savants ou artistes, avec lesquels il faisait un repas fort simple, et passait le reste de la soirée dans une conversation toujours instructive, cordiale et pleine de laisser-aller et de franchise. Ordinairement c'était son frère Philippe et ses amis le bourgmestre Nicolas Rockox et le philologue Jean Gaspar Gevaerts, qui faisaient les frais de ces soirées savantes. C'était la seule société que Rubens se permît. Rarement il faisait des visites, non par orgueil, mais comme s'il eût craint de se laisser distraire des choses de l'art par les frivolités du monde. Par intervalles seulement il déposait le pinceau pour lire une lettre que lui écrivaient de Bruxelles son maître Otho Van Veen, devenu intendant de la monnaie, ou de Rome son ami François du Quesnoy, le célèbre sculpteur flamand, son correspondant chargé de l'instruire de toutes les occasions qui s'offraient dans la grande capitale italienne, d'enrichir son Panthéon d'Anvers. Puis aussitôt il se remettait à l'œuvre avec son obstination ordinaire.

Ce ne fut qu'en distribuant ainsi l'emploi de son temps, que Rubens se trouva dans la possibilité de satisfaire aux nombreuses commandes qui lui furent faites. Cette grande assiduité au travail jointe à l'étonnante facilité de son génie et de son pinceau, purent seules lui permettre de créer le nombre prodigieux d'ouvrages reconnus peints par lui et dont l'authenticité ne peut être révoquée en doute.

Cependant sa renommée, si solidement établie qu'elle fût, n'avait pas été sans lui susciter des envieux et des jaloux. L'empressement qu'on mettait de toutes parts à

visiter Rubens, l'admiration avec laquelle on parlait de lui, la haute faveur dont il jouissait à la cour, la splendeur de sa position, tout cela contribua encore davantage à augmenter les excès de la jalousie et de l'envie, déjà si acharnées contre cette gloire si bien acquise en Italie. Aussi, parmi les artistes qui montrèrent le plus d'empressement à venir voir ses ouvrages et sa collection, se trouvèrent Abraham Janssens et Wenceslas Coeberger, qui, avant son retour aux Pays-Bas, jouissaient d'une grande réputation et que son arrivée avait complètement détrônés. Le premier eut l'audace de présenter un défi artistique à Rubens et de le provoquer à composer et à peindre avec lui un sujet donné, qu'ils soumettraient à la décision des meilleurs connaisseurs du pays. Rubens, au lieu d'accepter ce cartel, répondit pacifiquement au provocateur :

— Depuis longtemps mes ouvrages ont subi toutes les épreuves possibles en Italie et en Espagne, où ils se trouvent encore exposés sans que j'aie reçu la nouvelle de leur condamnation. Vous n'avez qu'à soumettre les vôtres à la même épreuve et à la même censure. Voilà le seul défi que j'accepte.

Théodore Rombouts ne manifestait pas moins d'animosité contre lui. On sait qu'il avait l'habitude de dire, en faisant allusion à sa renommée et à celle que Rubens s'était acquise :

— Parbleu, il ne peut rien manger sans le partager avec moi [1].

[1] DESCAMPS, *Vie des peintres*, *tom.* I, *p.* 428.

Quand on demandait à Rubens à voir ses études faites en Italie :

— Quant à celles-là, disait-il, elles se trouvent sous clef dans le coffre de mon cerveau ; je suis bien fâché de ne pouvoir vous les montrer.

Parmi les premiers tableaux que Rubens produisit après son retour d'Italie, il faut citer, avant tout, une Sainte Famille qu'il composa pour les archiducs Albert et Isabelle. Ces princes, charmés d'avoir réussi à attacher à leur service un homme tel que lui, ne manquaient pas de le consulter dans les graves affaires d'état où ses lumières et la justesse de ses vues et de ses conseils leur étaient d'un si grand secours. Aussi, dès les premiers temps de son établissement à Anvers, ils le mandèrent à leur cour pour donner son avis sur une question importante qui fut débattue en leur présence et en présence des ministres. Rubens, introduit dans cette assemblée, s'expliqua avec tant d'eloquence et d'érudition et développa son avis avec une précision de langage, une pénétration de pensée et une finesse d'aperçus telles, que les princes et les ministres furent tout étonnés de trouver dans le grand artiste un homme d'état aussi éclairé et aussi complet. Les premiers surtout furent si satisfaits de lui en cette première conférence, qu'ils le remercièrent hautement de ses sages avis et lui manifestèrent en même temps le désir d'avoir pour leur oratoire un tableau de sa main représentant la Sainte Famille.

Peu de temps après avoir exprimé leur admiration à leur conseiller d'état, ils eurent aussi l'occasion de té-

moigner leur haute admiration à l'artiste. Quand l'ouvrage fut exposé dans les appartements de la cour, toutes les voix furent unanimes pour le proclamer digne de la haute renommée qui s'était attaché au nom de Rubens. Cette composition, gravée à l'eau-forte par Tassaert, se trouva plus tard dans la collection du prince Charles de Lorraine [1]. Elle se voyait, en 1806, dans le cabinet de sir Georges Yong, Bt., en Angleterre [2].

Cette Sainte Famille fit tant de bruit et fut si généralement appréciée, que les seigneurs de la cour et les autres, qui faisaient partie de la confrérie noble de saint Ildephonse, établie dans l'église paroissiale de Saint-Jacques de Gaudenberg, à Bruxelles, demandèrent à Rubens un tableau d'autel pour orner leur chapelle. Le sujet devait être tiré de l'histoire de leur patron.

Qu'on nous permette de raconter ici en quelques mots l'histoire de cette confrérie célèbre, à laquelle Rubens fut affilié [3].

Dans le temps que l'archiduc Albert, cardinal et archevêque de Tolède, était vice-roi de Portugal au nom de Philippe II, roi d'Espagne, il institua, par bulle papale, dans la ville de Lisbonne, une confrérie pour les seigneurs de sa cour et pour la noblesse du pays, sous la protection de saint Ildephonse. Mais, après qu'il eut excercé cette vice-royauté pendant quatre années, le cardinal vice-roi fut chargé, par le roi d'Espagne, du

[1] Michel, *Histoire de la vie de Rubens*, p. 50.
[2] Smith, *Catalogue raisonné*, 2me partie, p. 213.
[3] Michel, *ibid*, p. 50, seq.

gouvernement général des Pays-Bas. Il arriva à Bruxelles le 11 février 1596, et demanda au Saint-Siége une nouvelle bulle qui confirmât sa confrérie portugaise et lui permît de la transférer avec les mêmes priviléges, à Bruxelles, dans l'église de Caudenberg.

La bulle obtenue, Albert fit placer ses armes et son nom en tête des registres de cette corporation dont il se déclara le chef et le fondateur et dans laquelle les seigneurs de sa cour et les nobles du pays s'empressèrent de se faire recevoir. A peine ouvert, le registre présentait les noms de dix-neuf chevaliers de la Toison d'Or.

Comme Rubens se trouvait au service de la cour des archiducs, et qu'il portait les clefs de chambellan et le titre de conseiller d'état, on lui remontra qu'il ne pouvait se dispenser d'entrer dans la noble confrérie de saint Ildephonse. Il accepta donc le titre de confrère. Aussitôt que son nom se trouva immatriculé, les membres de la corporation chargèrent leur majordome de demander au peintre un tableau d'autel pour leur chapelle. Comme il n'y avait pas à Bruxelles de salle assez grande pour déployer des panneaux aussi vastes, les archiducs lui firent donner une salle de la cour où il pût travailler à son aise.

Il se mit à faire d'abord l'esquisse de cet ouvrage. Elle enleva tous les suffrages. Alors il commença à peindre.

Il représenta la Vierge, assise sur un trône d'or, vêtue d'écarlate et d'azur, et donnant à saint Ildephonse agenouillé la chasuble de son ordre. De chaque côté du trône il plaça deux saintes; et, au-dessus de la Vierge, il jeta dans l'air trois anges au milieu d'une lumière céleste.

A l'intérieur de l'un des volets il peignit l'infante Claire Isabelle à laquelle sa patronne, sainte Claire, présente sur un livre une couronne entrelacée de roses. Sur l'autre il plaça l'archiduc avec son patron, saint Albert.

Cet ouvrage magnifique est un des plus soigneusement exécutés qui soient sortis du pinceau de Rubens. La composition principale fut gravée par Witdoeck; les volets furent reproduits par le burin de Harrewyns.

Sur l'extérieur des volets se trouve un repos de la sainte famille, qui fut gravé par Deroy.

Cette riche peinture se voit aujourd'hui dans la galerie impériale de Vienne [1]. Descamps en parle avec raison comme d'une des meilleures productions de notre peintre. Voici comment il s'exprime à ce sujet : « J'ose citer ce tableau comme un des chefs-d'œuvre de ce maître; je n'ai nulle part remarqué tant d'art; les grâces sont jusque dans les moindres objets; la composition riche annonce l'homme de génie; les chairs égalent la fraîcheur de la plus belle nature; les têtes sont belles avec finesse; les étoffes sont placées grandement sans manière; la légèreté de la touche, la transparence de la couleur est ici aperçue au plus haut point de perfection [2]. »

Aussi, les confrères de saint Ildephonse, enthousiasmés de ce tableau, ordonnèrent à leur majordome de remettre en leur nom au peintre une bourse remplie de pistoles d'Espagne. Mais l'artiste refusa noblement cette récompense, disant que l'honneur d'avoir été reçu dans la noble corporation lui suffisait.

[1] SMITH, *Catalogue raisonné*, 2me partie, p. 91 et 92.

[2] DESCAMPS, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, p. 44.

Plus tard, l'électeur de Bavière, Maximilien Emmanuel, se trouvant investi du gouvernement général des Pays-Bas et placé à la tête de la confrérie, on s'aperçut que les volets du tableau étaient assez épais pour pouvoir être sciés en deux dans le sens de l'épaisseur. Un habile charpentier fut chargé de ce travail, et il y réussit tellement bien, que les deux parties rajustées avec soin formèrent un tableau complet, qui fut placé dans la chapelle vis-à-vis de l'autel.

Parmi les tableaux appartenant à cette période de la vie de Rubens il ne faut pas oublier les Quatre Pères de l'Église qui furent peints pour l'église des Dominicains, à Anvers. Selon Weyermann [1], ces ouvrages trahissaient dans toutes leurs parties l'influence des maîtres italiens, parmi lesquels, d'après Sandrart [2], Rubens, à cette époque, cherchait surtout à imiter Michelangelo da Caravaggio.

Le célèbre tableau de la galerie de Munich [3], représentant Rubens et sa première femme et qui, d'après l'âge des deux figures, fut évidemment peint aux premiers temps de leur mariage, est éminemment précieux pour l'histoire de l'art flamand; car il est une preuve vivante de la manière dont cet artiste pensait et peignait vers l'an 1610. La familiarité modeste avec laquelle les deux époux sont assis sous une treille de chèvrefeuille en se tenant la main, l'expression calme et intime de force et

[1] WEYERMANN, t. I, p. 265.
[2] SANDRART, *Teutsche Akademie*, p. 292.
[3] *Cinquième salle*, n° 541 *du catalogue*.

la physionomie de penseur et de savant dans la tête de Rubens, le placide contentement et le sentiment de bonheur qui anime le visage de sa femme, tout cela donne à cet ouvrage quelque chose de charmant et de reposé, où l'on retrouve aussi peu que dans les contours soigneusement arrêtés, dans la modération de la couleur, et dans l'exécution minutieuse des vêtements, des détails, de la treille et des plantes jetées sur l'avant-plan, l'intelligence hardie et le pinceau fougueux auxquels nous devons les ouvrages conçus et exécutés dans la manière particulière et connue de Rubens.

Dans les ouvrages de cette première période, il apporte au dessin une attention et une étude incroyables, à la couleur et à l'exécution un soin et une minutie qui montrent l'empire que les souvenirs de l'Italie exercent encore sur lui. Cet empire est tel, par moments, qu'il semble, en quelque sorte, vouloir ressusciter en Flandre tel ou tel d'entre les maîtres italiens. C'est ainsi que, pour ne donner qu'un exemple, dans sa *Communion de saint François,* il rappela le saint Jérôme d'Augustin Carrache.

Nous avons indiqué aussi comme appartenant à la première époque de Rubens le *Christ mort,* qui se conserve au musée d'Anvers.

Nous citerons encore la fameuse *Érection de la croix* qu'il peignit en 1610 pour l'église de Sainte-Walburge, à Anvers. La composition de cette splendide peinture est si riche et si variée qu'aucune description, quelque détaillée qu'elle fût, ne pourait donner une idée exacte de sa grandeur ni de sa magnificence. Elle est conçue de la manière suivante : au centre on voit le Christ cloué à la

croix dont le poids énorme fait faire à plusieurs hommes vigoureux les efforts les plus énergiques pour la placer debout et la planter en terre. Les mouvements divers et les attitudes de ces hommes sont traduits avec une vérité étonnante. A droite de la croix se trouvent disposées cinq femmes; saint Jean est placé près de la Vierge et cherche à la consoler. Parmi le groupe des femmes, on en voit une, la plus rapprochée du spectateur, qui est assise à terre avec un enfant dans ses bras et qui se rejette en arrière avec terreur. De l'autre côté, on voit quatre soldats romains à cheval, dont l'un, sans casque sur la tête, étend sa main armée d'un bâton de commandement, en paraissant donner un ordre. Le crucifiement des deux larrons et une multitude de spectateurs complètent cette composition. Cet immense tableau d'autel est divisé en trois parties. Les groupes de chaque côté de la croix sont peints sur l'intérieur des volets. Sur l'extérieur de l'un d'eux est représentée sainte Catherine tenant d'une main une branche de palmier, et de l'autre un glaive; elle a les yeux tournés vers le ciel d'où descendent deux anges. Sur l'autre, on voit la figure grave et sévère de saint Éloy.

On sait que Rubens retoucha lui-même cet ouvrage en 1627 et qu'il y introduisit le chien de Terre-Neuve qu'on voit sur le volet de droite.

Ce ne fut que longtemps après, que le maître adopta cette manière plus libre et plus hardie, plus éclatante et plus fougueuse, mais aussi parfois un peu trop luxuriante qu'on reconnaît dans beaucoup de ses ouvrages, bien qu'un grand nombre des productions de son der-

nier temps nous reproduisent encore les qualités, plus solides et plus tempérées aux yeux de plusieurs, qu'il montra dans les tableaux appartenant à sa première période.

Une de ses pages les plus célèbres, peinte pendant les premiers temps de son établissement à Anvers, la Descente de Croix, nous présente d'une manière très-visible la limite de ces deux manières. C'est encore la sagesse, le sentiment profond, l'élévation, la noblesse, la modération de pinceau, qui appartiennent à sa première époque. Et c'est déjà une partie de cette fougue, de cette audace, de cet emportement qui caractérisent sa deuxième époque.

Mettons-nous en face de cette toile admirable. Quand on examine cette composition si hardie et si fière, cette énergie dans les différents caractères, la mêlée et le travail extraordinaire de cette masse, l'éclat puissant de la couleur, on y reconnaît déjà un commencement de sa seconde manière, tandis que le soin de l'exécution, la plupart des têtes, surtout celle de Marie, rappellent de tout point sa première, à laquelle nous ramènent aussi les volets représentant la *Visitation* et la *Présentation dans le temple*, ces deux compositions où éclate tant de calme dans les mouvements, tant de noblesse dans les caractères et quelque chose de fin et de délicat dans l'expression.

Le tableau du milieu se compose de neuf figures et représente le corps du Christ détaché de la croix et qu'en descendent au moyen d'un linceul, deux hommes, montés sur une échelle, et penchés sur la branche trans-

versale de la croix. L'un d'eux tient entre ses dents un bout du linceul, tandis qu'il abaisse le corps de la main droite. Ils sont assistés par Nicodème d'un côté, et par Joseph d'Arimathie de l'autre, tous deux placés sur les échelles. Saint Jean, revêtu d'un manteau écarlate, se trouve à terre et reçoit le corps entre ses bras. A sa gauche se trouvent Marie-Madeleine et Salomé, à genoux et étendant leurs bras pour l'aider. La première porte un vêtement vert foncé, la seconde un vêtement de couleur pourpre. Plus loin, on voit la Vierge-Marie, couverte d'un manteau bleu. Son geste et son expression montrent son inquiète sollicitude. Le soir est venu. La foule des spectateurs s'est écoulée, et personne n'assiste à cette scène lugubre, si ce n'est ceux mêmes qui l'accomplissent, et dont toutes les figures trahissent la même douleur et le même amour. Quand on compare ce tableau avec la composition autrefois si célèbre que Daniel da Volterra fit du même sujet, quand on met en parallèle la conception et l'ordonnance de l'œuvre de l'artiste flamand avec l'ordonnance et la conception de l'œuvre de l'artiste italien, on trouve dans Rubens, non seulement une forme nouvelle, mais encore une expression plus puissante et plus dramatique que celle atteinte par l'art jusqu'alors.

Michel, dans son Histoire de la Vie de Rubens [1], en cherchant des raisons pour faire prévaloir le tableau de *St Ildephonse*, que possédait l'église de Caudenberg à Bruxelles, sur la *Descente de Croix*, tombe dans une

[1] Page 54.

erreur assez étrange. « La grande pièce, dit-il, n'est qu'une docte imitation, tirée d'un beau tableau d'un maître italien; la preuve est à la main par l'estampe gravée par Hieronimus Wirix, d'après Pierre Passer le Romain, marquée *Petrus Passer invenit, Hieronimus Wirix sculpsit.* » Cependant l'histoire de l'art ne connaît aucun *Pierre* Passer, et il est impossible que Wirix (1561) ait pu graver d'après le romain Jean-Battista, né en 1610, ou d'après Joseph Passeri, né en 1654 [1].

L'un des volets représente, à l'intérieur, la *Visitation.* L'entrevue de la Vierge et d'Élisabeth a lieu au haut des marches qui forment l'entrée de la maison de Zacharie, sur le seuil de laquelle s'avance la vieille Élisabeth. Par le mouvement de ses mains et par la vivacité de sa contenance elle semble exprimer ces paroles : « Et d'où me vient ceci, que la mère de mon Seigneur vienne à moi? » La Vierge, placée debout devant elle et s'appuyant sur la balustrade, prête une attention humble et pieuse à cette mystérieuse salutation. Derrière elle se trouvent Zacharie et Joseph qui se serrent la main. Une servante qui monte les marches, sous la voûte desquelles se trouvent un paon et quelques poulets, en portant sur sa tête une corbeille avec du linge, complète cette scène à la fois si grandiose et si naïve.

Sur l'autre volet on voit la *Présentation dans le temple.* « Et quand les jours de la purification furent accomplis selon la loi de Moïse, ils le portèrent à Jérusalem pour le présenter au Seigneur (Évangile de saint Luc, chapi-

[1] SCHNAASE, p. 278.

tre II, 22). » La Vierge, vue de profil et enveloppée d'un manteau bleu, est placée à gauche, les bras étendus et les yeux fixés sur le vénérable Siméon, qui tient l'enfant dans ses bras et, les regards tournés vers le ciel, semble dire dans un pieux ravissement : « Seigneur, tu laisses maintenant ton serviteur en paix, selon ta parole, car mes yeux ont vu ton salut. » A droite on voit la prophétesse Anne, et sur l'avant-plan Joseph qui plie les genoux et tient l'offrande des deux pigeonneaux, selon le commandement de la loi de Moïse.

L'un des volets offre à l'extérieur une colossale figure de saint Christophe, qui porte sur ses épaules l'enfant Jésus à travers la rivière.

Sur l'autre est représenté un ermite tenant une lanterne à la main.

Le motif qui donna lieu à ce tableau est assez curieux pour que nous le rapportions avec quelque détail [1]. Il remonte à l'époque où Rubens, après avoir renoncé, grâce aux instances d'Albert et d'Isabelle, à son projet de retourner en Italie, eut pris la résolution de se fixer à Anvers. L'artiste avait commencé, comme nous l'avons dit plus haut, par s'acheter une maison. Comme la distribution incommode de ce bâtiment n'était ni de son goût ni à sa convenance, il le fit abattre en grande partie et reconstruire d'après un nouveau plan. Au moment où il était occupé à faire creuser la terre pour placer les fondements entre son jardin et celui de ses voisins, les membres de la corporation des Arquebusiers s'aperçurent que le

[1] MICHEL : *Histoire de la Vie de Rubens*, pag. 111 et suiv.

peintre avait entamé une partie du terrain qui leur appartenait. Plainte en fut portée au chef du Serment, et l'assemblée des confrères décida, après délibération prise à ce sujet, qu'une députation composée des principaux membres irait trouver Rubens, pour lui remontrer qu'il empiétait sur leur terrain, et qu'il eût à faire combler ce qui avait été creusé. Lui, bien que surpris de cette singulière ambassade, accueillit toutefois les députés avec la plus grande courtoisie, et, après avoir écouté dans tous ses détails le sujet de leur mission, exposa ses motifs, affirmant qu'il agissait en vertu d'un droit qui lui appartenait. Riposte de la part des Arbalétriers. Réplique de la part de Rubens. Enfin, le différend finit par prendre une tournure si sérieuse, qu'il était sur le point d'être soumis à la décision des juges. L'artiste allait être cité à comparaître devant la loi, quand heureusement son ami, le bourgmestre Rockox, chef de la corporation, parvint à lui prouver que ses prétentions sur le terrain en litige n'étaient fondées en aucune manière.

— Mais que voulez-vous donc que je fasse, mon cher bourgmestre?

— Ce qu'il faut que vous fassiez? Mais rien qu'une chose toute simple; il faut laisser là ce terrain qui ne vous appartient pas.

— Et ma maison? et mon Panthéon? où placerai-je tout cela?

— Vous disposerez votre maison d'une autre manière. Votre Panthéon vous le construirez ailleurs.

— Je tiendrais pourtant à trouver un moyen d'en

venir à un accommodement; car pour rien au monde je ne voudrais faire une chose contraire à l'équité.

— Eh bien! nous y aviserons, répondit le bourgmestre.

Nicolas Rockox ayant fait au Serment des Arquebusiers un rapport détaillé de tout ce qui s'était dit en cette entrevue, les confrères donnèrent à leur chef un plein pouvoir pour terminer cette affaire à l'amiable et pour proposer à Rubens la cession du terrain en litige, à condition qu'il composât pour l'autel de la chapelle de la corporation, à la cathédrale, un tableau à volets peint de sa propre main, et représentant une scène de la vie de saint Christophe leur patron.

Le peintre accepta cette proposition et promit de remplir son engagement le plus tôt qu'il lui serait possible. Il se mit à songer au moyen de traduire noblement un sujet aussi ingrat que celui de saint Christophe. Que faire de ce saint gigantesque? Comment disposer ce Goliath dont la taille colossale transformait en nains les figures qui l'entoureraient? Ne pouvant vaincre la difficulté, l'artiste résolut alors de la tourner. Il s'attacha à l'étymologie du mot Christophore qui, en grec, signifie porteur du Christ (de Χριστον φερειν). Puis il chercha dans l'Écriture Sainte tous les passages où il est fait mention de porteurs du Christ, et traduisit ainsi allégoriquement le sujet demandé par les Arquebusiers auxquels il donna de cette manière trois Christophores au lieu d'un seul. Car, dans le cadre du milieu, il représenta le corps du Sauveur qu'on descend de la croix, sur l'un des volets la Vierge enceinte, qui visite sainte Élisabeth, sur l'autre

volet le prêtre Siméon qui tient l'enfant Jésus entre ses bras dans le temple.

Quand l'œuvre fut terminée, Rubens fit avertir les Arquebusiers qui se rendirent aussitôt à son atelier pour voir leur saint. Mais, ayant jeté les yeux sur tous les tableaux qui s'y trouvaient, ils crurent que le peintre s'était joué d'eux et demandèrent avec étonnement :

— Et notre saint Christophe?

— Et notre patron?

Rubens, qui s'attendait à cette surprise, se mit à sourire et jouit, pendant quelques minutes, du désappointement des Arquebusiers. Puis, montrant les trois tableaux destinés à leur chapelle :

— Le voilà, messieurs, dit-il, vous le voyez, j'ai voulu vous traiter en bon voisin, et au lieu d'un seul Christophe, je vous en donne trois.

Alors il leur expliqua la pensée de son ouvrage. Mais il eut beau faire, il eut beau expliquer ; les braves gens ne le comprirent point, et ils déclarèrent hautement qu'ils ne voulaient pas de ces prétendus Christophes, et qu'il leur fallait leur véritable patron, comme les autres Serments avaient le leur.

Force fut donc au peintre de les contenter, car il craignait qu'ils ne rompissent l'accord conclu avec lui. Il peignit alors sur le revers de l'un des volets l'immense saint Christophe qu'on y voit, et il plaça sur le revers de l'autre l'ermite avec sa lanterne et un hibou sur un arbre, pour indiquer que la scène du passage de la rivière eut lieu pendant la nuit.

En voyant leur saint ainsi représenté dans sa forme réelle, les Arquebusiers s'écrièrent avec joie :

— Ah! voilà notre vrai Christophe!

Et ils comblèrent l'artiste d'éloges, en se félicitant eux-mêmes de posséder un si grand saint, qu'ils se hâtèrent d'inaugurer dans leur chapelle.

Plus tard, on prétendit que Rubens avait placé à dessein le hibou sur le volet de l'ermite, pour signifier que les Arquebusiers étaient des hiboux, eux qui n'avaient pas compris le sens de l'œuvre qu'il leur avait présentée d'abord.

Dès que le tableau se trouva exposé aux yeux de la foule dans la cathédrale, on accourut de toutes parts pour l'admirer. Il excita un enthousiasme général dans tous les Pays-Bas. Au commencement du XVIIIe siècle, le maréchal de Villeroy voulut en faire l'acquisition pour Louis XIV, et en offrit une somme d'argent très-considérable. Mais il ne put l'obtenir, et il dut se contenter d'en faire faire pour son maître une copie par le peintre anversois Gaspard Jacques Van Opstal, en 1704.

Le tableau de Rubens fut enlevé par les Français pour orner le musée du Louvre. Il fut restitué à la cathédrale d'Anvers après les événements de 1815. Il se trouve aujourd'hui dans un état vraiment déplorable, grâce aux maladroites restaurations dont il fut victime à Anvers après son retour de Paris.

Le musée de Paris possède de la Descente de Croix une réduction au crayon, soigneusement terminée par un des élèves du maître et retouchée par lui-même. Cette réduction fut faite pour le graveur Lucas Vosterman.

Ces différentes productions firent naître partout une admiration si grande, que toutes les églises et tous les riches seigneurs voulurent avoir des ouvrages du pinceau de Rubens, qui fut, dès lors, accablé de commandes.

Les héritiers de M. d'Amant, vicomte de Bruxelles et chancelier du conseil souverain de Brabant, le chargèrent de peindre un tableau destiné à orner un petit autel, placé à main droite à l'entrée de la chapelle du Saint-Sacrement des Miracles dans l'église de Sainte-Gudule à Bruxelles. Cette composition devait, conjointement avec l'autel, servir de monument sépulcral au chancelier, à sa femme et à leurs descendants [1]. Rubens peignit le Sauveur donnant les clefs à saint Pierre, auquel il semble, en présence de ses trois disciples, adresser ces paroles solennelles de l'Évangile : « *Pasce oves meas.* » Deux brebis, dont on ne voit que la tête, expriment cette allégorie. Ce tableau qui, plus tard, fut gravé par Krafft, par Van Eisen et par Winstanley, est remarquable par l'expression divine que l'artiste a donnée à la tête du Sauveur, par la beauté du dessin, par l'habileté avec laquelle les draperies sont disposées, par le sentiment et le caractère qui règnent dans toutes les figures, par le coloris et par la délicatesse de l'exécution. Il fait actuellement partie de la collection de S. A. R. le prince d'Orange, qui l'acheta, en 1824, au prix de 62,500 francs.

Parmi les tableaux que Rubens produisit avant l'année 1620, il ne faut pas oublier le *Christ au Tombeau*,

[1] MICHEL, *Histoire de la Vie de Rubens*, pag. 61.

qui lui fut commandé par le duc d'Aremberg pour l'église des Capucins à Bruxelles [1]. Cet ouvrage, qui, après avoir figuré au Louvre à Paris, se trouve aujourd'hui au musée de Bruxelles, est conçu de la manière suivante : « La mère de Jésus, accompagnée des saintes femmes, avait eu la constance de rester au Calvaire pendant ces terribles instants. Saint Jean, seul des disciples, était auprès d'elle; ils sont présents à l'ensevelissement du corps du Sauveur. Il est couché sur un peu de paille. On a découvert le linceul. Sa mère, en arrière, le soutient. Le sang a cessé de couler de ses plaies; ses membres sont décolorés; la douceur des traits de son visage n'a pas été altérée par son supplice. Les femmes, saint Jean et saint François expriment leur tristesse; deux anges se trouvent sur le devant; la Madeleine, baissée à terre, tient dans ses mains les clous ensanglantés qu'elle arrose de ses larmes [2]. » Il passait en 1616 pour l'un des plus beaux de ce maître; mais il est gravement altéré par les mauvaises restaurations qu'il a subies. Il fut gravé par Bolswert et par Pontius. Le musée de Paris en possède une magnifique étude au crayon, rehaussée au pinceau.

Les archiducs Albert et Isabelle chargèrent Rubens de peindre une *Assomption*, pour l'église des Petits-Carmes à Bruxelles, pour laquelle le duc de Bournonville et son épouse, Françoise Ernestine d'Aremberg, lui commandèrent de leur côté, une *Extase de sainte Thérèse* [3]. Dans le premier de ces ouvrages, il repré-

[1] MICHEL, pag. 65.

[2] *Catalogue du musée de Bruxelles*, n° 126. — [3] MICHEL, pag. 68.

senta la Vierge entourée d'une multitude d'anges, dont l'un s'approche d'elle pour lui mettre une couronne sur la tête. Au-dessus d'elle on voit le Christ qui ouvre les bras pour la recevoir. Les douze apôtres entourent la tombe d'où la glorieuse Mère vient de sortir, et les trois Maries se trouvent à côté. Ce tableau fut gravé par Pontius, par Jegher et par Masson. On ignore ce qu'il est devenu. Quelques-uns prétendent qu'il fait partie de la galerie publique d'Augsbourg [1]. Cette collection possède, en effet, un ouvrage de Rubens représentant exactement le sujet tel que nous venons de le décrire.

L'extase de sainte Thérèse était, s'il faut en croire Michel, une œuvre d'une grande beauté. On y voyait le Sauveur apparaissant à la sainte agenouillée, qui s'évanouit. Derrière elle se trouvaient deux anges, dont l'un tenait à la main la flèche de l'amour divin. Cette composition, qui fut gravée par Bolswert et par Deroy avec quelques changements, parut, en 1814, à la vente de M. Delahante de Paris [2].

Parmi les autres tableaux qu'il peignit pour les églises de Bruxelles, il faut remarquer :

L'*Adoration des Mages*, que les archiducs Albert et Isabelle lui commandèrent pour l'église des Annonciades et qui, gravée par Bolswert, fut évaluée en 1815, au prix de 150,000 fr. par les experts du musée de Paris, où elle se trouve actuellement [3].

[1] Smith, *Catalogue raisonné*, pag. 50.

[2] *Ibid.* pag. 50 et 51. — [3] Smith, *Catalogue raisonné*, pag. 49 et 50.

Saint Ignace de Loyola et *Saint François Xavier,* qu'il peignit pour les jésuites de Bruxelles. Dans le premier de ces ouvrages, dont on a perdu les traces, on voyait saint Ignace, vêtu d'une chape magnifique, debout devant un autel où se trouvait un livre sur lequel il tenait la main. Dans l'autre, saint François, vêtu d'un surplis, était placé devant un autel où se trouvait un crucifix. Il avait les mains jointes sur sa poitrine.

L'église de Notre-Dame de la Chapelle obtint de Rubens une *Assomption de la Vierge*, et un *Martyre de Saint Laurent;* mais elle vendit ces deux ouvrages pour 4000 écus aux commissionnaires du prince Guillaume de Neubourg, électeur palatin, pour pouvoir réparer les dégats qu'elle subit dans le bombardement de la ville de Bruxelles, par le maréchal de Villeroi, en 1695 [1]. Ils ornent aujourd'hui le musée de Munich [2]. L'assomption présente exactement la même composition que celle que Rubens fit pour l'église des Petits-Carmes à Bruxelles, et qui se trouve dans la galerie d'Augsbourg. Le martyre de saint Laurent se compose de treize figures et d'un ange qui descend vers le saint avec une branche de palmier.

Le *Job sur le fumier,* qu'il peignit pour l'église Saint-Nicolas, périt dans le bombardement de 1695 [3].

L'*Assomption,* que possédait la Chartreuse de Bruxelles, se trouve dans la galerie de Lichtenstein à Vienne. Elle diffère des autres compositions que le peintre fit de

[1] MICHEL, pag. 71. — [2] *Verzeichniss der Gemaelde der kœniglichen Bildergalerie in München,* nos 547 et 558. — [3] MICHEL, pag. 71.

ce sujet. La Vierge monte au ciel agenouillée sur un nuage, les yeux et les bras levés. Elle est vêtue d'une robe blanche et d'un manteau pourpre. Sept anges l'entourent et deux chérubins se trouvent à ses pieds. Dans la partie inférieure du tableau, on voit les douze apôtres et deux des saintes femmes [1].

Tels sont les principaux ouvrages que Rubens peignit pour la ville de Bruxelles, dans l'intervalle qui sépare son retour d'Italie et l'année 1620, époque de son premier voyage à Paris.

Mais nous sommes loin encore d'avoir formé ici la liste complète des travaux qui l'occupèrent pendant cette période. Car, s'il ornait ainsi les églises de Bruxelles de ses ouvrages, il n'oublia point celles d'Anvers, qui n'étaient pas moins fières de s'enrichir de ses glorieuses toiles.

L'église de Sainte-Walburge obtint de lui un tableau d'autel représentant l'*Érection de la Croix*, dont nous avons déjà parlé, et une de ses chapelles fut ornée d'une *Résurrection* servant d'épitaphe à la sépulture de la famille Cockx. On y voyait le Christ triomphant de la mort, assis sur sa tombe et accompagné de deux anges, dont l'un lui met une couronne sur la tête, et dont l'autre sonne de la trompette. Il foule à ses pieds la mort et le péché, tandis qu'un troisième ange, portant une branche de palmier, vole vers le Sauveur du monde.

Sur la table de sacrifice de la même église, il y avait trois petites pièces dont l'une représente *Sainte Wal-*

[1] MICHEL, pag. 70. SMITH, *Catalogue raisonné*, pag. 63.

burge, agenouillée en prières dans une barque qui flotte ballotée par une tempête, et qu'une douzaine de rameurs s'efforcent de conduire; sur la seconde on voyait *Sainte Catherine portée par des anges au tombeau;* sur la troisième était peint le *Christ en Croix;* enfin au-dessus de l'autel étaient placés le *Père Éternel* et *deux anges*, peints sur des planches découpées. Ces six ouvrages furent vendus en 1739. La sainte Walburge fait en ce moment partie du cabinet de M. Schamp à Gand [1].

Parmi les premiers tableaux que Rubens peignit pour Anvers, se trouve celui que possédait l'église des Grands-Carmes. Il représentait le *Christ mort, couché sur les genoux du Père Éternel, et accompagné d'anges portant les instruments de la passion* [2]. Il fait aujourd'hui partie du musée d'Anvers. Une peinture du même maître et représentant exactement le même sujet, fut vendue à Bruxelles en 1758, à la vente de M. Robyn [3].

L'église de l'abbaye de Saint-Michel, où la mère de Rubens était enterrée, et où lui-même avait passé quatre mois dans la retraite, ne fut pas oubliée. D'ailleurs, une étroite amitié liait à notre artiste messire Van der Sterren, le chef de cette communauté, qui, dans le siècle précédent, n'avait pas été moins maltraitée par la fureur des Iconoclastes, que ne l'avaient été les autres établissements religieux de la ville d'Anvers. L'abbé avait cherché à réparer ces désastres selon ses ressources. Il avait ordonné la construction d'un grand autel

[1] MICHEL, pag. 77 et 78. *Catalogue de* M. SCHAMP D'AVESCHOOT, n° 125.
[2] MICHEL, pag. 79. — [3] SMITH, pag. 22.

de marbre, qu'il voulut orner d'un tableau dû au pinceau de son ami, et qui devait représenter l'*Adoration des Mages*. Cette composition, conservée aujourd'hui au musée d'Anvers, présente dix-huit figures. La Vierge est placée à gauche tenant l'enfant Jésus assis sur un coussin, devant lequel l'un des rois et un jeune homme plient le genou. Derrière ces deux figures est disposé un autre mage portant dans une main un vase d'or, dont il tient de l'autre le couvercle, tandis qu'un de ses serviteurs lui découvre la tête. Derrière ces personnages, on voit un homme à cheval et plusieurs autres figures, qui regardent saint Joseph placé derrière la Vierge. Enfin, la tête d'un bœuf couché complète cette scène de l'étable de Béthléem.

Quand le tableau fut exposé aux yeux des religieux de l'abbaye, ce bœuf faillit devenir l'objet d'une sérieuse controverse, s'il faut en croire l'anecdote un peu douteuse que Michel raconte à ce sujet. Les moines voulurent que le peintre y introduisît aussi l'âne historique, afin que l'ensemble de l'œuvre fût conforme à l'Évangile. Rubens, qui s'attendait au reproche qu'il supposait bien qu'on allait lui faire, désirait se voir au moment de s'expliquer à ce sujet, et n'avait pas manqué de se mettre en mesure de répondre. Or, ce moment ne tarda pas à venir. Car, l'artiste se trouvant un jour dans l'abbaye en compagnie de quelques-uns des religieux, l'un d'eux lui fit observer, par forme de plaisanterie, qu'il avait grossièrement péché contre l'Évangile en ne plaçant pas l'âne à côté de la crèche, comme il avait mis le bœuf de l'autre côté.

— Messieurs, je reconnais la réalité de votre objection, leur répliqua Rubens; mais de votre côté vous n'ignorez pas que mon tableau est placé dans le chœur de votre abbaye, ainsi il ne m'était pas permis d'augmenter encore le défaut dont vous m'accusez [1].

Heureusement les moines acceptèrent ces paroles comme une plaisanterie et se mirent à rire de bon cœur.

Quand l'abbé demanda au peintre le prix de cet ouvrage, Rubens lui répondit qu'ayant mis treize jours à le faire, il lui était dû treize cents florins. Car on sait qu'il avait l'habitude de fixer le prix de ses tableaux selon le nombre de jours qu'il mettait à les peindre. L'abbé, trouvant la somme réclamée un peu trop élevée, demanda une diminution de prix. Rubens ne voulut pas y consentir; mais, par amitié spéciale pour messire Van der Sterren, il offrit de lui faire son portrait, ce que l'abbé s'empressa d'accepter.

Outre l'Adoration des Mages, l'église de Saint-Michel possédait de Rubens le tableau dont il orna la sépulture de sa mère.

Plus tard, en 1611, il plaça à côté de cet autel funéraire, le portrait de son frère Philippe. C'est sous cet ouvrage, depuis longtemps disparu, qu'il fit tracer l'inscription suivante :

PHILIPPO RUBENIO J. C.

Joannis civis Antverpiensis et
Senatoris filio,
magni Lipsii discipulo et alumno,

[1] MICHEL, *pag.* 81 *et* 82.

cujus doctrinam pene adsecutus,
modestiam feliciter adæquavit;
Bruxellis, Præsidi Richardoto,
Romæ, Ascanio cardinali Colomnæ,
ab epistolis et studiis,
S. P. Q. Antverpiensis a secretis.
Abiit non obiit, virtute
et scriptis sibi superstes.
V. Kalend. Sept. an. Christi MDCIX,
Ætatis XXXIIX,
Marito bene merenti Maria de Moy,
duûm ex illo liberorum, Claræ
et Philippi Mater,
propter illius, ejusque matris
Mariæ Pypelingæ sepulcrum,
hoc moeroris et amoris sui monumentum
P. C.
Bonis, viator, bene precare manibus,
Et cogita: præivit ille, mox sequar.

L'église des Petits-Carmes obtint trois tableaux de Rubens [1]. L'un représentait le *Christ apparaissant à sainte Thérèse*, qui intercède à genoux pour les âmes du purgatoire, qu'on voit ouvert. Cette belle composition dont la collection de M. Van Sasseghem, à Gand, possède une étude terminée, et dont on trouve une autre esquisse dans la galerie de Stafford [2], se conserve dans le musée d'Anvers. Le second représente l'*Éducation de la Vierge*, que sainte Anne instruit en présence de

[1] MICHEL, *pag.* 87 *et* 88. — [2] SMITH, *pag.* 22.

saint Joachim. La sainte est assise à côté d'une balustrade, sur la terrasse d'une maison, et a une main posée sur l'épaule de l'enfant qui tient un livre. Saint Joachim, placé derrière, les écoute, tandis que deux anges voltigent au-dessus de ce groupe avec une couronne de fleurs. Cette production, si remarquable par la naïveté et le sentiment religieux qui y règnent, fait aussi partie du musée d'Anvers. Le troisième montrait le *Corps du Sauveur soutenu par la Vierge, par saint Jean et par la Madeleine*, après la descente de la croix. Cet ouvrage, qui était fort petit, mais dont les biographes de Rubens vantent la beauté, a disparu depuis longtemps.

Pour l'église des Dominicains Rubens composa quatre ouvrages. Dans le premier on voit un *Concile de Cardinaux, d'Évêques, de Docteurs de la loi et de Moines, discutant sur le mystère de l'Eucharistie.* Au-dessus de ce groupe plane la divinité, entourée d'un groupe de quatre anges qui portent de grands livres. Le second représente la *Flagellation du Christ.* Le Sauveur a le visage tourné vers le spectateur, et est nu jusqu'aux reins; quatre hommes l'entourent; l'un placé à sa gauche, tient la corde; deux autres placés à sa droite, sont armés de verges; le quatrième un peu éloigné de ce groupe, tient sa main gauche sur son visage. Cette peinture, bien qu'elle soit une des plus précieuses de Rubens, est une des rares productions pour lesquelles il n'obtint pas son prix ordinaire de cent florins par journée de travail. Si le peintre, cette fois, se montra plus coulant sur son taux ordinaire, ce fut par considération pour son confesseur Ophoven, qui était religieux dans

le monastère des Dominicains, et qui, grâce à la protection de Rubens, monta plus tard sur le siége épiscopal de Bois-le-Duc [1]. Le troisième est une *Adoration des Bergers*. Ce tableau, qui a depuis longtemps disparu, et dont le musée de Paris possède un dessin fait par un élève de Rubens et terminé par le maître lui-même [2], était conçu de la manière suivante : il se composait de huit figures ; la Vierge était placée derrière la crèche où reposait le nourrisson divin. Son bras droit soutenait l'oreiller et sa gauche soulevait doucement la couverture de l'enfant, tandis qu'une bergère était agenouillée en adoration devant lui, ayant à côté d'elle son humble offrande, une corbeille d'œufs et deux oiseaux, posés à terre. A droite se trouvaient deux bergers également en adoration. Un troisième, appuyé sur un bâton, et une femme portant une cruche à la main, se tenaient derrière eux. Saint Joseph apparaissait près de la Vierge. Trois anges planaient sur le groupe, complété par un bœuf et un âne, disposés sur l'avant-plan.

Enfin le quatrième, le plus grand et le plus beau, qui fait aujourd'hui partie de la galerie publique de Lyon, et dont il se trouve un contour dans les Annales du Musée [3], représentait le *Christ descendant du ciel, armé de la foudre pour détruire le monde*. La Vierge, agenouillée sur un nuage, intercède pour l'humanité. Dans la partie inférieure du cadre se trouvent saint Dominique agenouillé à côté du globe de la terre, dont il

[1] Michel, *pag.* 90. — [2] Smith, *pag.* 12.
[3] Smith, pag. 12 et 13.

couvre une partie du pan de son manteau, saint François-d'Assise, des évêques, des cardinaux et une grande multitude de saints qui implorent la clémence divine. Parmi ces derniers on voit sainte Catherine agenouillée, saint Sébastien, saint Jérôme, sainte Cécile et d'autres saints et bienheureux. Plus loin derrière eux se montre la foule du peuple. Dans l'air apparaissent la première et la troisième personne de la sainte Trinité entourées d'une lumière céleste.

Cette composition, dont l'historien de Rubens critique vivement la pensée, est cependant si excellente sous d'autres rapports, que «le dessin et le grand coloris, dit-il, emportent la victoire; la beauté et la finesse des têtes est remarquable; les carnations égalent la plus belle nature; les drâperies sont larges et pliées sans manière; la touche hardie règne partout, de manière que ce qu'on y voit trahit le parfait du pinceau du peintre; il n'y a que la figure du Christ que l'on peut accuser de quelque incorrection [1].»

Le portrait de son confesseur Ophoven, que Rubens peignit pour l'une des chambres du monastère des Dominicains, se trouve actuellement au musée de La Haye [2].

En 1620, Nicolas Rockox, bourgmestre d'Anvers et ami de notre peintre, fit présent à l'autel de l'église des Récollets d'un *Christ au Calvaire*. Cette libéralité est attestée par l'inscription suivante, qui se trouvait tracée sous les colonnes qui soutenaient l'entablement de l'autel:

Hanc Christo Domino posuit Rococcius aram;

[1] MICHEL, pag. 91. — [2] SMITH, pag. 13.

Expressit tabulam Rubenia manus.
Dextram artificis, seu dantis pectora cernas,
Nil genio potuit nobiliore dari [1].

Pour traduire convenablement ce sujet solennel, l'artiste a choisi la fin du jour et le moment où l'agonie du Sauveur s'achève. A droite sont placés deux soldats à cheval, dont l'un perce de sa lance le flanc du Christ, qui a déjà recommandé son esprit à son divin père et penché la tête sur sa poitrine. A droite, on voit le bon larron qui tourne vers lui des regards pleins de repentir et de pieuse résignation, tandis que le mauvais larron, dont on a rompu les jambes, se démène dans une agonie si furieuse qu'il est parvenu à détacher un de ses pieds du clou qui l'attachait au bois de la croix. Sur l'avant-plan se trouvent la Vierge, saint Jean, et Marie, femme de Cléophas. Au pied de la croix où le Christ est suspendu, on voit Marie Madeleine suppliant Longus d'épargner son Sauveur. (Évang. de saint Jean, chap. XIX, vers. 32-34).

Outre ce tableau, l'église des Récollets en possédait trois autres de Rubens. C'était d'abord la *Communion de saint François d'Assise.* On y voit le saint agenouillé et s'affaissant sur lui-même aux approches de la mort. Des frères de son ordre le soutiennent, et il reçoit la communion de la main d'un prêtre, debout devant un autel. Cette composition comprend treize figures, outre trois anges qui planent dans l'air au-dessus du groupe. On peut la regarder comme une des plus puissantes de

[1] MICHEL, pag. 93.

couleur et d'effet que le maître ait produites. Le style et le caractère offrent une affinité extrême avec ceux qu'on remarque dans les ouvrages de Carrache, que Rubens semble ici avoir eus en vue. La Communion de saint François, après avoir figuré au Louvre, fut restituée en 1815, et se trouve en ce moment au musée d'Anvers. On sait qu'elle fut donnée à l'église des Récollets par la noble famille Charles et qu'elle coûta le prix de 900 florins; par conséquent elle fut peinte en neuf jours [1].

La noble famille de Rockox ne s'était pas bornée à orner cette église du Christ au Calvaire, dont nous venons de parler. Dans la chapelle située derrière le grand autel, elle plaça un tableau servant d'épitaphe et représentant l'*Incrédulité de saint Thomas* [2]. Dans cet ouvrage, remarquable par la délicatesse du fini et par la beauté de la couleur, et qui fait également partie du musée d'Anvers, on voit le Sauveur revêtu d'un manteau rouge et placé à droite, étendant sa main gauche vers saint Thomas, qui est accompagné de deux de ses disciples. Les figures ne se montrent que jusqu'aux genoux. Sur les volets on voit les portraits de Nicolas Rockox et de sa femme Adriana Perez, agenouillées. Le premier, vu de profil et vêtu d'un habit de soie noire, d'une grande fraise et d'un manteau gris doublé de fourrure, se présente dans une attitude de prière et de dévotion. Sa main droite est placée sur sa poitrine et sa gauche tient un livre. La femme se trouve dans la même

[1] SMITH, pag. 15. — [2] MICHEL, pag. 94 et 95.

pose. Elle porte une robe de soie noire façonnée et une ample fraise blanche. Un double fil de perles lui entoure le cou, et elle tient à la main un rosaire de cornaline.

Le tableau fut gravé par Chataignié. Le monastère des Récollets en possédait autrefois une admirable esquisse en grisaille, placée aujourd'hui dans le cabinet de M. Schamp, à Gand. La collection de sir Thomas Lawrence en avait aussi un dessin en grisaille, d'une puissance et d'une énergie d'expression extraordinaire.

Les deux volets sont gravés dans le *Musée Napoléon.*

Les deux autres ouvrages que Rubens peignit pour les Récollets d'Anvers, sont le *Couronnement de la Vierge par la sainte Trinité* et le *Christ en Croix.* Le premier, qui fait partie du musée de Bruxelles, représente la Vierge agenouillée sur un croissant et s'élevant au-dessus des nuages; le Père Éternel et son fils l'attendent et vont poser sur son front modeste la couronne immortelle. Un groupe d'anges paraît au-dessus du nuage qui soutient la Vierge [1]. Le *Christ en Croix* fut donné à l'église dont nous parlons par Corneille de Winter, et se voit aujourd'hui au musée d'Anvers. La collection récemment vendue de M. Steenkruys à Anvers, en possédait une répétition admirablement peinte. Il s'en trouve une autre avec quelques légers changements dans le cabinet de M. Schamp, à Gand. Cette production passait pour une copie faite par l'un des élèves de Rubens qui la retoucha lui-même [2].

[1] *Catalogue du Musée de Bruxelles*, n° 124.

[2] MICHEL, pag. 95. SMITH, *Catal. rais. p.* 26.

Mais celle des églises anversoises pour lesquelles notre peintre aimait le plus à travailler, ce fut celle des Jésuites. En effet, cet établissement était en quelque sorte son enfant. Il était naturel qu'il l'aimât d'un amour de père. La façade et toutes les décorations intérieures furent construites d'après un plan dressé par lui-même. Ces décorations étaient surtout le chœur, deux chapelles et leurs autels [1]. Une singulière circonstance avait contribué à fournir les riches matériaux qui servirent à cette magnifique édification. Les Espagnols s'étaient emparés d'un corsaire algérien chargé de transporter à Constantinople une grande quantité de marbre blanc, noir et jaspé, destiné à la construction d'une nouvelle mosquée. Ils conduisirent leur prise à Cadix où ils la vendirent à un marchand anversois qui était établi dans ce port. Ce marchand l'envoya aux jésuites de sa ville natale. Ils appelèrent Rubens et lui montrèrent tous ces beaux marbres. Lui, heureux de trouver une occasion de mettre en pratique les études architectoniques qu'il avait faites en Italie, se mit à examiner avec attention ces matériaux, parmi lesquels il trouva dix-huit colonnes de marbre blanc. Il en décida tout de suite l'emploi, et proposa d'établir dans l'intérieur de l'église un entablement séparant la moitié de la hauteur des nefs basses, et se fermant au dos du frontispice pour former un second temple dans le premier. « Au bas, ajoute Michel, il incrusta les pilastres de jaspe, et les murailles en dessins, exécutés en différents marbres, le tout en symé-

[1] Michel, pag. 96 et suiv.

trie, de manière que, par l'abondance et la somptuosité de ces matières, il en construisit un second temple d'Éphèse. »

Quand l'architecte eut ainsi fait son œuvre, le peintre commença la sienne. Rubens déposa le compas, le niveau et l'équerre, et s'arma de ses pinceaux et de sa palette. Il orna les plafonds de son temple d'Ephèse de trente-six sujets tirés de l'Histoire Sainte [1]. Ce ne fut pas tout. Il composa, en outre, pour les jésuites, cinq tableaux, un *Saint Ignace de Loyola guérissant les malades et les possédés*, un *Saint François Xavier ressuscitant les morts*, une *Assomption de la Vierge*, une *Sainte Famille* et une *Annonciation* [2].

Le premier de ces ouvrages ressemble, à quelques détails près, à celui dans lequel Rubens traita le même sujet pour l'église de Saint-Ambroise à Gènes.

Il représente saint Ignace de Loyola, guérissant les malades et les possédés. L'auguste miracle s'accomplit dans l'intérieur d'un temple magnifique. Le saint est placé à gauche, debout sur les marches de l'autel et revêtu d'une riche chasuble. Sa main droite est étendue vers le peuple, et à côté de lui se trouvent plusieurs moines qui tiennent les pans de son vêtement. Au pied de l'autel se presse la foule, au milieu de laquelle on remarque une femme possédée qui s'agite en contorsions furieuses et que tiennent les bras de plusieurs hommes, et un possédé qui est couché le front contre

[1] Le contrat relatif à ces pièces se trouve reproduit dans l'*Historische Levensbeschryving van P.-P. Rubens*, p. 403, note 27.

[2] MICHEL, pag. 99 et suiv.

terre et que d'autres assistent. A gauche, aux pieds d'Ignace, se trouvent deux femmes, dont l'une, vêtue de soie pourpre et le dos tourné vers le spectateur, présente son enfant malade au saint, et dont l'autre, vêtue de bleu, est agenouillée devant lui en tenant deux enfants à côté d'elle. L'anxiété et l'agitation la plus profonde règnent dans la multitude. Quelques-unes des figures qui la composent, se pressent en avant pour participer au miracle que le saint opère, d'autres assistent pieusement les malades. Un groupe d'anges flotte au-dessus, et on voit les démons du mal qui cherchent à s'échapper de la présence du saint.

Cette belle production est remarquable par la sévérité du caractère et de l'expression, bien que, à cause du motif peu agréable qu'elle reproduit, et sous le rapport de la couleur et de l'effet, elle doive céder la palme à l'ouvrage qui lui fut donné pour pendant, c'est-à-dire, à *Saint François ressuscitant les morts.* Cet héroïque missionnaire est représenté à gauche de la vaste composition, debout sur un piédestal élevé. Il porte l'habit noir de son ordre, et tient la main droite étendue et la gauche levée vers le ciel. Derrière lui se trouve un jeune homme vêtu de même et portant un livre sous son bras. Autour de lui est groupée une multitude de personnages appartenant à différentes nations, et au milieu desquels est placé, sur l'avant-plan, un homme que le saint vient de réveiller à la vie. A la gauche du ressuscité on voit trois femmes, dont l'une écarte le linceul de son front, et dont les deux autres regardent le saint avec admiration et reconnaissance. A côté, on aperçoit,

entre deux hommes armés de bêches, une mulâtresse qui tend des deux bras son enfant mort vers le saint, afin qu'il lui rende la vie. Un peu en arrière de ce groupe et sur une élévation formée par un corps de maçonnerie, se présente un Japonais, qui se relève de son lit de mort et à qui un nègre ôte son linceul. Ces épisodes divers sont enchaînés avec un art infini, et au lieu d'affaiblir l'intérêt de l'œuvre, le triplent par la triple scène que l'artiste y a reproduite. A la base du piédestal, à gauche, se trouve un groupe composé d'un jeune homme, d'une femme et d'un nègre agenouillés, derrière lesquels se tiennent un mulâtre aveugle et un homme d'une haute taille et vêtu de rouge, qui paraît profondément ému. Au fond du tableau, s'élève un temple magnifique orné d'idoles, dont l'une placée à la façade de l'édifice, tombe de son piédestal sur ses adorateurs épouvantés. Dans les nuages se montre la Vierge, appuyée sur un globe et tenant un calice à la main. Devant elle des anges portent une croix; d'autres nagent dans un flot de lumière céleste, qui descend et illumine le temple, allusion à la doctrine du Christ, qui illumine les ténèbres de l'ignorance et de l'idolâtrie.

La composition de cette riche peinture, bien que vaste et diverse, se trouve reliée et disposée avec une entente si profonde, toutes les parties sont si admirablement éclairées ou tenues dans l'ombre, la couleur est si splendide, si variée, si harmonieuse, que toute cette page est d'un effet général, d'une puissance et d'un éclat presque incroyables. Il y règne un charme de pinceau extraordinaire. Ajoutez à cela le style grandiose et éner-

gique dans lequel l'artiste a représenté l'accomplissement du miracle et le caractère qu'il a donné à chacune des figures qui assistent à cette scène. Le mouvement et l'exaltation qui règnent dans ces figures contrastent de la manière la plus saisissante et la plus poétique avec l'attitude calme et digne du saint, dont le geste et l'expression semblent dire : « *Non meis meritis; gloria in excelsis Deo.* »

Ces deux tableaux se trouvent dans la galerie impériale de Vienne [1].

L'*Assomption de la Vierge*, que possédait l'église des Jésuites et qui est placée aujourd'hui au musée de Bruxelles, était d'abord destinée par Rubens à l'autel du grand chœur de la cathédrale d'Anvers. Mais, l'ayant trouvée trop petite pour la place qu'elle devait occuper, Rubens y substitua un autre tableau et vendit cette Assomption aux jésuites anversois [2]. Elle représente la Vierge qui, couverte de vêtements bleus de divers tons, monte glorieusement au ciel, assise sur un nuage, la main droite levée et la gauche étendue. Un groupe de douze anges flotte parmi les nuages au-dessous d'elle, et un grand nombre de chérubins l'adorent du haut du ciel. Dans la partie inférieure du tableau on voit les apôtres et les saintes femmes qui visitent la tombe déserte. L'une de celles-ci aide deux des apôtres et un jeune homme à lever la pierre du sépulcre, à côté duquel se trouvent les deux autres femmes dont l'une tient un linceul dans lequel l'autre rassemble les fleurs qui se trouvaient dans

[1] SMITH, p. 18, 19 et 20. — [2] MICHEL, p. 101.

le tombeau. Frappés d'admiration, les apôtres suivent la Vierge des yeux et des mains [1].

La composition de cette toile est belle, mais l'exécution n'en est pas aussi excellente; car on reconnaît évidemment dans beaucoup de parties accessoires la main d'un des élèves du maître [2].

La galerie royale d'Angleterre possède de cette assomption une précieuse étude par Rubens.

La Sainte Famille représente la Vierge et saint Joseph conduisant l'enfant Jésus par la main à leur retour d'Égypte. Le Père Éternel et le Saint-Esprit sont représentés dans le haut du tableau. Cet ouvrage fut acheté, en 1829, au prix de huit mille deux cents florins des Pays-Bas, par M. Buchanan, de Londres, à la vente de M. Danoot à Bruxelles.

Enfin, la cinquième des productions de Rubens que possédaient les jésuites, se trouvait dans l'autel de la sodalité des hommes mariés, dans le bâtiment de cette maison faisant face au frontispice de l'église [3]. Il représente l'*Annonciation de la Vierge.* A gauche on voit le messager céleste un genou posé en terre devant Marie qui est agenouillée sur un prie-Dieu et tient la main sur un livre à côté duquel une lampe est allumée. Au-dessus de la Vierge planent cinq anges, et le Saint-Esprit descend vers elle dans une gloire de lumière.

Ce cadre orne aujourd'hui la collection Malborough, à Blenheim.

[1] *Catalogue du musée de Bruxelles,* n. 128. — [2] Smith, p. 20. — [3] Michel, p. 102.

Plus tard, en 1630, Rubens dessina son portait à la plume pour la riche bibliothèque des jésuites où se trouvaient aussi les plans de l'église, des chapelles, les dessins de l'autel et du chœur, tracés de la main même de l'artiste.

Les deux grands tableaux, *Saint François Xavier* et *Saint Ignace de Loyola* servaient, avec une *Érection de la Croix*, par Gérard Seghers, et une *Assomption* de Corneille Schut, à orner alternativement le maître autel de l'église [1].

Mais, si les jésuites étaient fiers de tout ce qu'ils possédaient ainsi de productions de Rubens, ils n'eurent pas longtemps à s'enorgueillir de ces richesses; car, le 18 juillet 1718, un incendie violent éclata dans leur établissement et en détruisit une grande partie. Un écrivain qui appartenait à l'ordre et qui fut contemporain de ce sinistre événement, décrit ainsi ce ravage qu'il attribue pieusement au démon :

> Hy brande dack en balk, deed bersten de pilaeren,
> Hy quetste vloer en muer, ontsinde geen antaeren.
> De edel schilderkonst soo vele schatten weirt
> Syn door de felle vlam (die hy ontstak) verteirt.

Les trente-six plafonds peints par Rubens périrent dans ce désastre. Dans le catalogue complet des ouvrages connus de ce maître, que nous publions à la suite de notre travail biographique, nous donnons l'indication

[1] Ibid., p. 98 et 99. DESCAMPS, *Vie des peintres Flamands, etc.*, t. I, p. 387 et 399. LE MÊME, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, p. 186.

des sujets représentés par les plafonds dont le peintre De Wit avait conservé les dessins au crayon rouge. C'est d'après ces dessins que Preisler et Punt ont gravé leurs planches, du reste si défectueuses sous le rapport du caractère autant que sous le rapport de l'expression, que l'on a presque de la peine à y reconnaître Rubens.

Michel, en parlant de cette fatale catastrophe, raconte comment les quatre tableaux furent conservés. « Le feu du ciel, dit-il, tomba sur le toit de cette église, et communiqua en un instant ses flammes avides parmi toute sa superficie, laquelle n'étant voûtée que de bois, le feu fit un si rapide progrès, malgré les soins qu'on y apporta, qu'à la fin il devint inextinguible, dévorant en peu de temps les toits et les voûtes qui, en tombant, mirent leurs flammes sur l'entablement et dans tout son intérieur, consommant et détruisant tout ce qui s'y trouva, excepté le grand chœur et deux chapelles voûtées de pierre, ce qui sauva quatre superbes tableaux de Rubens [1]. »

L'église des Capucins ne fut pas aussi richement partagée que celle des Jésuites, mais elle obtint du maître quatre ouvrages [2], le *Christ en croix* entre les deux larrons, la *Vierge avec l'enfant Jésus* assise dans un nuage et apparaissant à saint François qui, un genou en terre, tend les bras pour recevoir l'enfant, et enfin un *Saint Pierre* et un *Saint Paul*, peints chacun sur l'un des volets fermant le chœur des religieux. Saint Pierre était représenté tenant une clef dans chaque main et saint Paul la

[1] MICHEL, p. 97 et 98. — [2] Id., p. 103 et 104.

main placée sur la poignée d'un glaive dont la pointe repose sur le sol. La galerie royale de Munich possède un tableau où se retrouvent ces deux figures exactement dans la même pose, mais accompagnées d'un ange et d'un jeune homme [1].

Outre la magnifique *Descente de croix* que les Arquebusiers placèrent dans la cathédrale, cette église acquit la superbe *Assomption* qui se trouve encore aujourd'hui placée sur le maître-autel. De toutes les Assomptions que Rubens a peintes, et il en a produit un grand nombre, celle dont nous allons parler est incontestablement la plus admirable. La Vierge, assise sur des nuages et environnée de lumière, monte gracieusement dans l'air tout resplendissant, qui rayonne sans doute de cet éclat céleste par l'approche de la divinité. Son visage est tourné vers le ciel et elle paraît glorifiée par cette vision bienheureuse. Sa main droite est étendue et sa gauche posée sur sa poitrine. Ses amples vêtements se déroulent en plis nombreux au souffle de la brise. Une légion d'anges l'accompagne dans son ascension, les uns en se tenant à sa robe, et à son manteau, les autres en agitant des couronnes et des branches de palmier ; deux prennent l'essor pour lui placer une couronne sur la tête. Dans la partie inférieure du cadre se trouvent les douze apôtres et les trois saintes femmes, placés autour de la tombe d'où la Vierge vient de sortir. Cinq des apôtres sont disposés à gauche du sépulcre au bord duquel deux

[1] *Verzeichniss der Gemaelde der koeniglichen Bildergalerie in München*, n. 537.

d'entre eux se penchent pour y regarder. Les trois femmes tiennent le linceul et l'une d'elles, le visage tourné vers le spectateur et agenouillée sur une marche de la tombe, élève dans sa main une poignée de fleurs toutes fraîches que les apôtres, placés à droite, regardent avec une surprise pleine de dévotion, tandis que l'un d'eux, vu de profil et les yeux tournés vers le ciel, lève les bras en signe d'adoration.

Cette composition est un modèle de perfection dans l'art. Sa base est sur la terre et c'est dans le ciel qu'elle se termine; toutes les parties intermédiaires se relient et s'unissent pour former une ligne ondoyante du mouvement le plus beau. L'œuvre ne se distingue pas moins par la dignité et la grâce du style. La figure de la Vierge est d'une expression sainte et d'une élégance de formes vraiment rares.

Ce tableau extraordinaire fut fait en seize jours, et le peintre en reçut 1600 florins. Il vaut aujourd'hui cent trente à cent quarante mille francs [1].

La même cathédrale possédait trois autres pièces de Rubens. C'étaient trois épitaphes ou autels tumulaires. Le premier se trouve aujourd'hui au musée d'Anvers et était consacré à la mémoire de Jean-Baptiste Moretus qui mourut en 1610, après avoir été l'époux de Martine, fille de Christophe Plantin, et le successeur de son beau-père dans la célèbre imprimerie anversoise. Il représente la *Résurrection de Jésus-Christ* et est garni de deux volets dont l'un porte saint Jean-Baptiste et l'autre saint

[1] SMITH, p. 6 et 7.

Martin, patron des deux époux. Au-dessus, dans un cartouche on voit le portrait de Moretus. Le second, qui était destiné à rappeler le souvenir d'Alexandre Goubau et de son épouse, présente les portraits de ces deux personnages à mi-corps, et au-dessus d'eux la Vierge paraissant dans les nuages. Le troisième est cet admirable *Christ au tombeau* qui ornait la sépulture de la famille de Michielsens et qui, avec ses deux volets représentant *Saint Jean l'Évangéliste*, et la *Vierge tenant l'enfant Jésus*, appartient actuellement au musée d'Anvers.

Enfin, citons encore cette belle production que possède l'église des Augustins, le *Mariage de sainte Catherine*. La composition de ce tableau est ainsi conçue : La Vierge est assise sur un trône, tenant l'enfant Jésus qui se penche en avant pour mettre un anneau au doigt de sainte Catherine. Saint Joseph est placé derrière la Vierge; saint Pierre et saint Paul se tiennent à sa droite; à sa gauche sont disposés saint Jean et deux enfants avec un agneau. Sur les marches en avant du trône on voit une immense quantité de saints parmi lesquels on distingue saint Sébastien, saint Laurent, saint Augustin et saint George.

Bien qu'on soit d'avis que cet ouvrage est loin d'être entièrement de la main de Rubens, sir Joshua Reynolds en parle avec enthousiasme dans son *Tour through Flanders*, disant qu'il a trouvé cette peinture « so overpowering with the splendour of the colouring, that he thought he had never seen such great powers exerted in art, » si énergique et si splendide de couleur, qu'il ne

soupçonnait pas que l'art pût atteindre une pareille puissance.

Tandis que Rubens travaillait à tous ces ouvrages, (car la plupart de ceux que nous venons d'indiquer, outre beaucoup d'autres que nous avons dû passer sous silence, sont antérieurs à l'année 1620,) rien ne s'était passé dans sa vie qui fût venu rompre la monotonie de ses occupations si actives, si assidues.

Je me trompe. Un événement presque inattendu, mais longtemps espéré, était venu porter la joie et le bonheur dans la calme et austère demeure du peintre. Jusque là elle n'avait entendu que le chant des rossignols qui peuplaient le jardin, que les pas des visiteurs sans nombre, artistes, savants ou grands seigneurs, qui venaient s'entretenir avec le grand homme ou l'admirer, que le langage sévère des historiens et des philosophes latins ou la musique des poëtes de l'antiquité. Il manquait quelque chose au foyer de Rubens, le doux bégayement d'un enfant.

En l'an 1614 ce bonheur lui fut donné. Isabelle Brant mit au monde un fils. Alors ce fut une fête éclatante sous ce toit. L'archiduc Albert, en faveur de l'affection qu'il portait au père, voulut tenir sur les fonds de baptême l'enfant, auquel il donna son nom. Le nom de ce grand prince porta bonheur au fils de ce grand peintre. Car le jeune Albert devint, dans la suite, secrétaire d'état à Bruxelles et se livra avec ardeur à l'étude des langues, de l'histoire et de la numismatique. Il écrivit plusieurs ouvrages qui, après sa mort, survenue en 1657, furent présentés par le savant Gevaerts à Grævius et à Grono-

vius. Le recueil de ces écrits parut à Anvers en 1665. On y remarque surtout une dissertation intitulé *De Re vestiariâ veterum*, que Grævius reproduisit dans son *Thesaurus antiquit. romanarum.*

En 1618, un deuxième fils naquit à Rubens. Il eut le nom de Nicolas, devint seigneur de Rameyen, et mourut en 1655.

Rubens n'eut de son premier mariage que ces deux enfants. Nous tenons à bien constater ce point, parce que plusieurs de nos peintres, en représentant l'artiste pleurant sur le cercueil de sa femme Isabelle Brant, lui ont attribué une fille et ont contribué ainsi à accréditer une erreur qui n'a pas le moindre fondement historique. Ses filles Claire-Jeanne, Isabelle-Hélène et Constance Albertine ne sortirent que de sa seconde union, à laquelle il dut deux autres fils, François, mort en 1678, et Pierre-Paul qui embrassa l'état ecclésiastique. La première de ses filles naquit le 18 janvier 1632 et mourut le 24 mars 1689. La seconde mourut en 1652, et la troisième devint religieuse à la Cambre, près de Bruxelles.

Des ouvrages tels que le plus grand nombre de ceux que nous venons d'énumérer, devaient nécessairement contribuer à divulguer de plus en plus le nom de Rubens. Aussi, comme il avait retenti en Italie et en Espagne d'abord, il retentissait maintenant en France et en Angleterre.

Au commencement de l'année 1620, la veuve d'Henri IV, Marie de Médicis, ayant conclu, à Angoulême, un accord avec son fils Louis XIII, revint à

Paris et résolut d'embellir des productions d'un peintre célèbre la grande galerie du beau palais du Luxembourg qu'elle possédait en cette ville. Elle s'enquit donc, auprès des seigneurs de sa cour, d'un artiste qui fût capable d'exécuter ces travaux. Le baron de Vicq, ambassadeur des archiducs Albert et Isabelle au Louvre, ayant prononcé le nom de Rubens dont il avait su apprécier les tableaux en Flandre, la reine le pria aussitôt d'engager Rubens à se rendre incontinent à Paris. Le peintre se rendit à cette invitation et fut présenté par M. de Vicq à Marie de Médicis, qui lui manifesta le désir de voir enrichir la galerie de son palais de vingt et un tableaux représentant l'histoire allégorique de la reine, depuis l'instant de sa naissance jusqu'à l'époque de sa réconciliation avec son fils à Angoulême [1].

Rubens se mit aussitôt à faire ses vingt et une compositions dont il peignit les esquisses à Paris [2]. Les esquisses achevées, il revint à Anvers pour exécuter les tableaux dans son propre atelier, le seul où il pût trouver toutes les facilités dont il avait besoin pour un travail aussi considérable.

Dès son retour à Anvers, il peignit un petit tableau, représentant la Vierge avec l'enfant Jésus et fini avec le plus grand soin, qu'il envoya au baron de Vicq pour lui témoigner sa reconnaissance. Plus tard, il ajouta à ce présent un portrait de l'ambassadeur flamand et celui de sa femme. Ces deux derniers ouvrages se trouvaient, en 1771, dans la collection de M. Van den Branden, conseiller de

[1] Michel, p. 121. — [2] Waagen, p. 204.

la Chambre des Comptes [1], mais ils ont été perdus de vue depuis cette époque [2].

Quelque prodigieuse que fût l'habileté de Rubens, il était impossible qu'il exécutât seul les nombreux travaux dont il était chargé, maintenant surtout que ces vingt et une immenses toiles attendues par le Luxembourg venaient se mettre en travers de toutes les commandes qui encombraient déjà son atelier. Aussi, il se mit dès lors à pratiquer en grand le moyen qu'il avait déjà employé, il est vrai, auparavant, mais avec plus de réserve et de retenue, c'est-à-dire qu'il fit ébaucher, d'après des esquisses, beaucoup de ses tableaux par ses élèves, auxquels même il laissa souvent finir entièrement les accessoires, se réservant de mettre la dernière main aux parties principales. De là cette manière souvent un peu lâchée qu'on reproche à beaucoup de ses ouvrages postérieurs à l'an 1620. Du reste, ce moyen il n'avait pu l'employer plus tôt sur une échelle aussi grande : car il lui avait fallu du temps pour former ses élèves à sa manière de faire, à ses procédés, à sa couleur, à son pinceau. Puis d'ailleurs c'étaient Van Dyck, Juste Van Egmont, Jacques Jordaens, Pierre Van Mol, Corneille Schut, Jacques Van Hoeck, Simon de Vos, Déodat Delmont, Nicolas Van der Horst, Sneyders, Lucas van Uden, Momper et Wildens, dont les quatre derniers s'adonnaient spécialement à la peinture des animaux et des paysages [3].

Pendant que Rubens était occupé de ce vaste travail, un

[1] MICHEL, p. 123. — [2] SMITH, p. 313. — [3] SMITH, *Life of Rubens*, p. XXVIII, note.

peintre anglais, Brendel de Londres, qui s'adonnait avec ardeur à l'alchimie, vint le trouver et lui proposa de s'associer avec lui pour chercher la pierre philosophale, disant qu'il était près d'arriver à la découverte du secret de faire de l'or. Tout ce qu'il demandait c'était que Rubens fît les avances nécessaires pour l'érection d'un laboratoire et pour l'achat des matières indispensables; et il s'engageait pour cela à partager avec son associé les immanquables bénéfices que le grand œuvre leur procurerait.

— Maître Brendel, lui répondit Rubens, vous venez vingt ans trop tard. Car voici vingt ans déjà que je possède la véritable pierre philosophale...

— Vrai? interrompit Brendel en ouvrant les yeux avec une intraduisible avidité.

— La voici, reprit le peintre en montrant sa palette et ses pinceaux [1].

Rubens termina les peintures de la galerie du Luxembourg en deux années selon Michel [2], en trois années selon Walpole [3]. Et il prit aussitôt le chemin de Paris pour disposer lui-même convenablement ses tableaux et pour achever sur les lieux les deux grandes pièces qui devaient être placées vis-à-vis de l'entrée de la galerie. Il lui restait d'ailleurs à mettre la dernière main aux portraits qu'il avait introduits dans cet immense poëme [4], et à peindre trois portraits isolés, destinés à compléter l'œuvre; c'étaient celui de Marie de Médicis

[1] SMITH, *Life of Rubens*, p. 28. SANDRART, p. 292. — [2] MICHEL, p. 122 — [3] HORACE WALPOLE, *Anecdotes of painting in England*, vol. II, p. 141. — [4] SMITH, *ibid.*, p. 29.

en Bellone (dont l'esquisse originale se trouve dans la collection de sir Abrah. Hume, bar[t], en Angleterre), celui de François de Médicis, grand-duc de Toscane, et enfin celui de Jeanne d'Autriche, grande-duchesse de Toscane, fille de l'empereur Ferdinand et mère de Marie de Médicis.

Quand toute cette série se trouva ainsi disposée, la reine, accompagnée de toute sa cour, vint visiter sa galerie où le peintre la conduisit en lui expliquant chaque allégorie. La reine fut tellement satisfaite de la manière dont Rubens avait accompli sa tâche, qu'elle l'engagea à rester à Paris et lui offrit le titre de peintre de sa cour. Mais l'artiste ne put accepter cette proposition, si honorable qu'elle fût pour lui, et répondit qu'il était attaché par les liens de la reconnaissance et du devoir à son propre souverain. Peu de jours après, il obtint une audience de la reine qui le combla de présents et lui manifesta le désir de posséder le portrait du peintre lui-même. Il accéda avec empressement à cette demande [1].

Marie de Médicis s'était prise d'une si grande admiration pour Rubens que, pendant qu'il travaillait encore à sa galerie, elle voulut le faire assister un jour au cercle de ses dames afin qu'il lui donnât son avis sur leur beauté. Elle chargea donc un des gentilshommes de sa cour, le seigneur de Botru, de l'introduire à la plus prochaine de ces réunions. Quand Rubens eut regardé avec attention toutes ces femmes si brillantes de beauté et de jeunesse, il dit au seigneur de Botru que madame la du-

[1] MICHEL, p. 124.

chesse de Guimenée les surpassait toutes par les grâces de sa personne.

— En vérité, répondit Botru, c'est une beauté ravissante et dont tout le monde s'émerveille.

— Eh bien! monsieur Rubens, lui dit la reine en venant le voir travailler, quelques jours après, au Luxembourg, comment avez-vous trouvé les dames de ma cour, et y avez-vous distingué quelque beauté qui soit préférable à celles que vous avez vues dans vos voyages?

— Madame, répliqua le peintre, Votre Majesté peut être assurée que, si j'étais Pâris, j'offrirais, sans hésiter, la pomme d'or à la duchesse de Guimenée.

— Vous lui avez rendu justice, répondit la reine [1].

Rubens fit plusieurs portraits d'une de ces princesses qui épousa plus tard Philippe IV, roi d'Espagne. Il se trouve de cet ouvrage, aujourd'hui conservé dans la galerie du Louvre, une répétition dans le cabinet de madame Hofman, à Harlem, et une seconde dans la collection de Malborough en Angleterre [2].

Les grandes pièces qui composent la galerie du Luxembourg, représentent : 1° La destinée de Marie de Médicis; 2° sa naissance, à Florence, le 26 avril 1573; 3° son éducation; 4° Henri IV recevant le portrait de Marie de Médicis; 5° le grand-duc de Toscane épousant, par procuration, la princesse sa nièce, au nom d'Henri IV; 6° le débarquement de la reine au port de Marseille; 7° la ville de Lyon allant au-devant du roi et de la reine, représentés par Jupiter et Junon; 8° la nais-

[1] MICHEL, p. 124. — [2] SMITH, p. 128.

sance de Louis XIII à Fontainebleau, le 27 septembre 1601; 9° le roi partant pour l'Allemagne et confiant à la reine le gouvernement du royaume; 10° le couronnement de Marie de Médicis; 11° l'apothéose d'Henri IV et la régence de la reine; 12° le gouvernement de la reine; 13° le voyage de Marie de Médicis au Pont-de-Cé; 14° l'échange de la princesse Isabelle de Bourbon qui doit épouser Philippe IV, roi d'Espagne, et d'Anne d'Autriche, destinée à Louis XIII; 15° la félicité de la régence; 16° la majorité de Louis XIII; 17° la reine s'enfuyant du château de Blois, où son fils l'avait reléguée; 18° la réconciliation de la reine et de son fils; 19° la conclusion de la paix entre Marie de Médicis et Louis XIII; 20° l'entrevue de la reine et de son fils; 21° le Temps faisant triompher la Vérité.

Ces tableaux, dont il se trouve aujourd'hui dix-huit esquisses dans la galerie royale de Munich [1], furent, en 1816, évalués par les experts du musée du Louvre au prix un peu exagéré peut-être de cinq millions cent quatre-vingt-dix mille francs, y compris les portraits de Marie de Médicis, du grand-duc et de la grande-duchesse de Toscane [2].

Rubens, qui était parti pour Paris au mois de mars 1622, repartit pour Bruxelles le 19 septembre suivant. S'il faut en croire quelques écrivains, pendant son séjour dans la capitale de France, il donna des leçons de dessin à la reine qui aimait beaucoup les arts [3].

[1] *Verzeichniss der Gemaelde der koeniglichen Bildergalerie in München*, nos 565 et suivant. — [2] Smith, p. 128. — [3] Horace Walpole, *Anecdotes of painting, loco citat.*, p. 141.

A propos de ces ouvrages, on reproche à Rubens la manière dont il y a traité l'allégorie en mêlant, avec une inconcevable bizarrerie, le sacré et le profane et en jetant dans le même cadre des personnages vivants et des figures mythologiques. Mais cette façon de voir de l'artiste doit, selon nous, être jugée, non avec l'esprit du temps où nous sommes, mais avec celui du temps même de Rubens, où le goût de l'allégorie était encore dominant et ne choquait personne. En analysant ces productions avec les idées du commencement du XVIIe siècle, on peut ne pas condamner l'artiste d'avoir introduit sur la même toile les dieux de l'Olympe antique dans leur impudique nudité et avec leurs attributs païens, à côté des majestés contemporaines et d'autres grands personnages connus et revêtus de leur costume de cour; on peut ne pas être trop choqué en voyant, dans la scène du mariage, un évêque, placé devant un autel que surmonte l'image du Christ, accomplir son saint ministère, tandis que le dieu d'Hyménée porte la queue de la robe de la princesse [1].

Dans une lettre, adressée, le 26 décembre 1625, à M. de Valavès, Rubens s'exprime de la manière suivante au sujet des tableaux qu'il peignit pour la galerie du Luxembourg : « A vous dire la vérité, et en confidence, toute cette affaire ne me coûtera pas la peine d'écrire une seconde lettre... Au reste, en comptant les voyages et le temps que j'ai été retenu à Paris, sans aucune récompense extraordinaire, cet ouvrage de la reine-mère m'a été très-onéreux, si nous ne faisons pas entrer en

[1] WAAGEN, p. 204 et 205.

ligne de compte la générosité du duc de Buckingham dans cette occasion. »

Avant le départ de Rubens de Paris, le roi le chargea de composer plusieurs cartons devant servir de modèles pour des tapis, ouvrages dont il attendait encore le paiement au mois de février 1626, selon une autre lettre écrite à M. de Valavès, et la reine lui commanda une seconde série de vingt et une compositions représentant la vie et les actes de Henri IV. Mais, un nouveau différend s'étant élevé en 1630, entre Louis XIII et sa mère et celle-ci ayant quitté la France avec son fils Gaston de Foix, duc d'Orléans, pour venir à Bruxelles invoquer la médiation du roi d'Espagne entre elle et le roi de France, ce travail fut abandonné [1]. Rubens, cependant, l'avait déjà entamé, car on en trouva dans sa succession six pièces non achevées, qui furent désignées sous le n° 316 au catalogue de la vente qu'on fit après son décès [2]. Deux de ces ouvrages ornent la galerie de Florence. Ils représentent la bataille d'Ivry, et le triomphe de Henri après cette bataille [3]. La collection de M. d'Argenville possédait, en 1756, un autre sujet allégorique relatif à Henri IV, et l'on voit dans celle de l'honorable général Phippes en Angleterre une esquisse qui appartenait probablement aussi à cette série et représente Henri IV agitant une branche de laurier et emmenant la reine Marie de Médicis sous les auspices de l'Hyménée qui plane au-dessus de leur tête [4].

[1] MICHEL, p. 141. — [2] MICHEL, p. 289. — [3] SMITH, p. 147, 148 et 149. — [4] SMITH, p. 180 et 190.

Pendant que l'archiduchesse Isabelle (l'archiduc Albert était mort le 31 juillet 1621) négociait avec le roi d'Espagne et celui de France pour ménager un accommodement entre ce dernier et la reine-mère, elle appelait fréquemment Rubens à Bruxelles pour le charger de porter à la connaissance de Marie de Médicis l'état de ces négociations. Cependant, malgré tous les efforts qu'elle mit en œuvre pour atteindre un résultat désirable, la princesse échoua, dans cette affaire, contre les intrigues qui se croisaient à la cour de France. Aussi, la reine-mère, voyant qu'elle ne réussirait pas à amener une réconciliation avec son fils, quitta Bruxelles en l'an 1631 et, après avoir visité Rubens à Anvers, se rendit par la Hollande à Cologne [1], où elle mourut en 1642, pauvre et délaissée, dans la chambre même où Rubens avait vu le jour.

Le choix que l'archiduchesse avait fait du peintre pour servir d'intermédiaire entre elle et la reine-mère, était une preuve évidente de la haute estime qu'elle professait pour lui et de la confiance qu'elle avait dans les capacités de Rubens. Aussi, depuis la mort de l'archiduc, elle invoquait plus que jamais les lumières et les conseils de l'artiste dans toutes les choses relatives à la politique. Les seigneurs de la cour de l'infante et même le marquis de Spinola, général des armées espagnoles dans nos provinces, ne rendaient pas moins justice à sa sagesse et à ses connaissances profondes [2].

Rubens, pendant son séjour à Paris, s'était lié avec

[1] Michel, p. 248. — [2] *Id.*, p. 165.

un gentilhomme anglais, le duc de Buckingham, qui se trouvait en cette ville, selon Michel [1], pour assister au mariage d'Henriette-Marie de France avec Charles Ier d'Angleterre. Mais ce mariage n'ayant été célébré que le 11 mai 1625, le voyage du duc de Buckingham eut évidemment un autre motif, à moins que l'historien de notre peintre ne se soit trompé sur l'année où l'artiste alla présenter ses tableaux à Marie de Médicis. Quoi qu'il en soit, Rubens fit la connaissance de ce fat extraordinaire qui, après avoir dominé Jacques Ier et Charles Ier, s'avisa enfin de parler d'amour à la reine de France et se fit prier par le cardinal de Richelieu de ne plus remettre le pied dans ce pays.

Cette liaison devint si étroite que Buckingham pria Rubens de venir le voir en son hôtel pour parler d'une affaire importante. Cette invitation avait cependant, comme on le verra, un autre but que de simples rapports d'amitié. Car le duc finit par exposer à l'artiste, sous forme de confidence, qu'il voyait avec douleur les différends qui régnaient entre la cour d'Espagne et celle d'Angleterre, qu'il était temps d'en venir à une paix profitable aux deux pays et qu'il priait Rubens de communiquer cet entretien à l'Infante dès qu'il serait de retour à Bruxelles [2].

On sait que l'origine de cette guerre, plus ridicule, du reste, que ruineuse, fut l'œuvre de Buckingham lui-même, qui, en négociant à Madrid le mariage projeté entre Charles Ier, alors prince de Galles, et l'infante Anne Mauriette, avait si profondément blessé les Espa-

[1] *Histoire de la vie de Rubens*, p. 143. — [2] Michel, p. 144.

gnols par sa fatuité et par son insolence, qu'il fit manquer cette union et déclara, à son retour en Angleterre, la guerre à l'Espagne [1]. Or, sachant que Rubens jouissait de toute la confiance de l'infante Isabelle et pourrait efficacement contribuer par son influence au rétablissement de la paix, il voulut profiter de ce moyen pour sortir des embarras qu'il avait si follement suscités à son pays.

Rubens, dès son retour à Bruxelles, n'eut rien de plus pressé que d'instruire la gouvernante de tout ce que Buckingham lui avait dit. Isabelle, satisfaite de cette déclaration et de l'amitié qui venait de s'établir entre son peintre et le duc, lui recommanda de cultiver ces rapports et de continuer ses négociations secrètes et officieuses avec lui, se réservant d'instruire aussitôt le roi d'Espagne des ouvertures faites par le favori de Charles Ier [2].

Quelque temps après, lord Buckingham, averti que Rubens était constamment chargé des affaires les plus importantes à la cour de Bruxelles, lui écrivit, espérant peut-être de pouvoir, par ce moyen, se l'attacher davantage, pour lui proposer de vendre son cabinet d'ouvrages d'art, et lui envoya un de ses agents, Michel Le Blond, homme de goût, pour négocier cette affaire. Le peintre ne consentit qu'à regret à se défaire d'une collection qui faisait toutes ses délices et servait si puissamment à ses études. Mais l'idée de rendre service à son pays, en ac-

[1] Van der Vynckt, *Histoire des troubles des Pays-Bas*, t. III, p. 100 et suiv. — [2] Michel, p. 144.

cédant au désir de Buckingham, l'engagea à accepter le marché qui lui fut proposé après que Le Blond eut fait à son maître un rapport détaillé de toutes les richesses qu'il avait vues. Le cabinet fut donc vendu au duc au prix de cent mille florins de Brabant selon Michel [1], de soixante mille florins de Hollande (environ cent vingt-sept mille francs) selon Houbraken [2], de dix mille livres sterling selon Walpole [3]. Ce dernier écrivain trouve que le duc fit un mauvais marché; car, s'il faut l'en croire, les objets acquis n'avaient pas coûté plus de mille livres à Rubens [4]. Dans cette collection vraiment capitale, qui ne partit pour l'Angleterre qu'en l'année 1625, se trouvaient dix-neuf ouvrages de Titien, vingt et un de Bassano, treize de Paul Véronèse, huit de Palma, dix-sept de Tintoret, trois de Léonard de Vinci, trois de Raphaël et treize de Rubens [5]. Avant la séquestration des biens du duc de Buckingham, qui eut lieu en 1649, une grande partie de cette collection fut envoyée à Anvers pour y être vendue et fut acquise par l'archiduc Léopold pour sa galerie de Prague. Elle se trouve aujourd'hui au palais du Belvédère, à Vienne [6]. D'après Michel [7], notre peintre fut assez prudent pour excepter du contrat de vente toutes ses études d'après l'antique, et pour stipuler que les statues, les bustes et les bas-reliefs seraient, avant leur départ pour l'Angleterre, moulés en plâtre aux frais de l'acheteur, afin

[1] Page 144. — [2] *Schouburg der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, t. Ier, p. 72. — [3] *Anecdotes of painting in England*, t. II, p. 139 et suiv. — [4] *Ibid.* — [5] Smith, *Life of Rubens*, p. xxxi, note. — [6] *Id. Cat. rais.*, p. 21. — [7] P. 145.

que les modèles au moins n'en fussent pas perdus pour son Panthéon. Houbraken et Sandrart ne croient pas au regret que Michel fait éprouver à Rubens en se séparant des objets réunis dans sa galerie. Le premier dit, au sujet de cette vente : « Daar Rubbens zekerlyk goed gevoelen van zal gehad hebben, daar nu zyn mes, als het spreekwoord zegt, aan weerzyde snée, en hy den weg om geld te winnen op alle wyzen heeft geweten [1], » c'est-à-dire : « Ce dont Rubens se trouva sans doute bien aise, car son couteau, comme dit le proverbe, avait maintenant deux tranchants, et il savait le moyen de gagner de l'argent de toutes les façons. » Sandrart s'exprime d'une manière plus explicite encore au sujet de l'avarice qu'on attribuait à notre peintre. « Rubens, dit-il, sei nicht von Gehenhausen gewesen, dannenhero ihn viele beschuldigt haben, dass er das baare Geld gar zu hart in Händen halte [2], » ce qui veut dire : « Rubens passait pour n'être pas trop généreux et beaucoup l'accusaient de tenir la main bien close sur ses écus sonnants. »

Mais cette accusation d'avarice est réfutée par beaucoup de circonstances de sa vie où il fit preuve d'une vraie générosité de grand seigneur. Nous parlerons ailleurs de ce point, à propos du voyage qu'il fit en Espagne et en Hollande.

Cependant toutes ces préoccupations politiques ne le distrayaient pas assez de son art pour que nous ne possédions encore plusieurs de ses productions qui datent

[1] *Schouburg*, etc. *Loco citato.* — [2] *Teutsche Akademie*, p. 393.

de l'intervalle qui s'écoula entre son deuxième voyage à Paris et son départ pour la Hollande. Parmi ces ouvrages nous devons avant tout citer ceux qu'il fit pour les églises de Malines.

Les fréquents voyages de Rubens à Bruxelles le forçaient toujours à traverser Malines et lui avaient créé en cette ville des relations d'amitié qu'il cultivait avec soin. Ces liens se resserrèrent plus fortement encore par le voisinage du château de Steen, situé au village d'Elewyt, entre Malines et Vilvorde, où le peintre aimait à se distraire parfois de ses travaux et le diplomate des affaires politiques. Cette solitude charmante, siége de la seigneurie dont Rubens portait le titre, convenait admirablement au goût qu'il avait pour la rêverie et la méditation. Il s'y retirait toujours pendant la belle saison avec sa famille et s'y refaisait l'imagination à la vue de cette nature si calme et si belle par la variété des points de vue qu'elle présente, par ses vertes collines, ses bois, ses plaines, ses lointains et ses riches perspectives. C'est là qu'il étudiait et exécutait ses paysages. C'est là qu'il mettait en pratique les premières leçons qu'il avait reçues de Tobie Verhaegt, et qu'il mettait à profit ses distractions mêmes pour se fortifier dans une partie de l'art qu'il posséda à un degré si supérieur.

Le pleban de la cathédrale de Malines lui commanda un tableau d'autel pour la chapelle du saint Sacrement et lui offrit une salle dans sa maison pour l'exécution de cet ouvrage qu'il désirait de ne pas exposer aux dangers d'un long transport. Quand Rubens eut fini l'esquisse, il envoya à Malines son élève Juste Van Egmont pour

ébaucher le tableau. Le pleban, qui ignorait le procédé pratiqué par le peintre, demanda au disciple :

— Pourquoi votre maître n'est-il pas venu lui-même?

— Il viendra mettre la dernière main à l'œuvre.

Le travail avança rapidement, et le prêtre, craignant que Rubens ne le laissât terminer entièrement sans y toucher, lui écrivit pour lui reprocher en termes amers le long retard qu'il mettait à venir, lui disant qu'il voulait un ouvrage du maître et non de l'élève et que le peintre eût à rappeler tout de suite Juste Van Egmont ou à garder le tableau pour son propre compte.

Rubens apaisa aussitôt le pleban, lui promit qu'il ne tarderait pas à venir et l'instruisit de la manière de peindre qu'il avait dû adopter pour pouvoir satisfaire aux nombreuses commandes dont il était chargé. En effet, il se rendit, peu de temps après, à Malines, et acheva le tableau à la satisfaction du prêtre [1].

Cette composition, qui, après avoir été enlevée par les commissaires de la république française le 12 fructidor an II, fut donné, sous l'empire, par Napoléon, au musée de Brières, à Milan [2], représente la *Sainte Cène*. Dans une vaste salle on voit le Sauveur et ses disciples assis à une grande table, qu'éclairent deux chandeliers placés à côté sur des piédestaux entre lesquels est disposé un livre ouvert. Le Christ se présente en face, les yeux levés au ciel et tenant d'une main le pain qu'il semble bénir ainsi que le vin qui remplit la coupe posée

[1] MICHEL, p. 147. — [2] *Historische Levensbeschryving van P. P. Rubens*. Note 36, p. 429.



Strobbant lith. Société des Beaux Arts

CHATEAU DE STEEN, À ELEWYT.

devant lui. A sa droite est assis saint Jean, à sa gauche saint Pierre. Le reste des disciples est disposé autour de la table [1].

La cathédrale de Saint-Rombaut obtint deux autres ouvrages de Rubens. L'un représentait l'*Entrée de Jésus-Christ à Jérusalem*, l'autre le *Lavement des pieds*. Ces deux compositions, qui furent enlevées à Malines en même temps que la *Sainte Cène*, furent données par Napoléon au musée de Dijon [2].

Déjà, en l'an 1616, et non pas en 1623, comme dit Michel [3], le curé et les marguilliers de l'église Saint-Jean à Malines possédaient de Rubens un grand tableau à volets qui ornait leur maître-autel. Celui du milieu représente l'*Adoration des Mages*. On y voit la Vierge à droite, vêtue d'une robe bleu clair et d'un manteau bleu foncé. Elle tient sur un coussin le Sauveur devant lequel un des mages est agenouillé en lui présentant une coupe pleine d'argent vers laquelle la mère dirige la main de l'enfant. Le roi est couvert d'un riche manteau de soie jaune brodé d'or et garni d'un capuchon d'hermine. A côté de lui et plus près du spectateur, on voit un autre mage vêtu d'une ample robe d'écarlate et tenant un vase d'encens à la main. Derrière ces deux personnages se trouvent deux pages. A la droite de celui des rois qui est agenouillé, se tient le roi maure avec son bonnet à la main. Dans ce groupe se présentent un guerrier couvert d'une armure et un nègre qui regarde l'enfant avec in-

[1] SMITH, p. 43. — [2] *Historische Levensbeschryving van P.-P. Rubens, loco citato.* — [3] Page 148.

térêt. Plus loin, sont disposés onze autres personnages dont deux descendent un escalier en portant des torches. Saint Joseph est placé derrière la Vierge.

Cette composition magnifique peut être considérée comme le chef-d'œuvre de toutes celles que Rubens a faites de ce sujet qu'il affectionnait tant et qu'il a tant de fois reproduit [1]. Lui-même, d'ailleurs, était de cette opinion. Car, selon Michel [2] un des amis de Rubens lui faisant un jour compliment sur la beauté de ses ouvrages :

— Mon ami, il faut aller à Malines dans l'église Saint-Jean pour voir de bonnes productions de mon pinceau, lui répondit l'artiste.

Deux volets garnissent cet ouvrage. Celui de gauche représente la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, dont le corps est couché sur l'avant-plan et dont le bourreau pose la tête sur un grand plat que tiennent Hérodiade et sa mère. Sur le volet de droite on voit le *Martyre de saint Jean l'Évangéliste*, plongé dans une chaudière d'huile bouillante. Cette dernière composition offre quatre figures, et deux anges qui descendent du ciel en portant les palmes du martyre.

Sur l'extérieur des volets Rubens peignit *saint Jean-Baptiste dans le désert* et *saint Jean l'évangéliste dans l'île de Patmos*.

Trois autres peintures plus petites servaient à compléter ce superbe travail. Elles représentent le *Christ en croix*, la *Résurrection du Sauveur* et l'*Adoration des*

[1] SMITH, p. 43 et suiv. — [2] MICHEL, p. 148.

Bergers. On sait qu'après avoir été enlevées, lors de l'invasion des armées républicaines en Belgique, les deux dernières pièces furent données par Napoléon au musée de Marseille [1].

Ces huit ouvrages, finis avec le soin le plus précieux et la pureté la plus rare, furent peints en dix-huit jours et coûtèrent la somme de dix-huit cents florins, selon le reçu de Rubens lui-même, dont nous reproduisons ici le fac-simile. Ce document, dont l'original se conserve à l'église de Saint-Jean à Malines [2], est conçu en ces termes :

« Ick onderschreven bekenne in diversche payen ontvanghen te hebben uit handen van mynheer den pastoor van Sint-Jans kercke tot Mechelen de somme van achtienhondert guldens eens tot volcomen betaelinghe van den autaer-taefel met deuren op de voorseyde kerckens hooghen autaer staende, met myn handt ghemaeckt, ende toirconde der waerheyt hebbe ich deze quittancie met myn eyghen handt gheschreven ende onderteeken. Tot Antwerpen desen 12 martii 1624.

Pietro Pauolo Rubens [3]. »

L'esquisse originale de cette Adoration des Mages se trouve aujourd'hui dans la collection du marquis de

[1] *Historische Levensbeschryving van P.-P. Rubens*, note 37, p. 433.

[2] SMITH, *loco citato*. — [3] Traduction : « Je soussigné reconnais que j'ai reçu en diverses fois des mains de M. le curé de l'église Saint-Jean à Malines, la somme de dix-huit cents florins comme paiement complet du tableau avec volets, placé sur le maître-autel de ladite église et peint de ma main. En foi de la vérité, j'ai écrit de ma propre main cette quittance. A Anvers, ce 12 mars 1624.

Pietro Pauolo Rubens. »

Bute, à Luton en Angleterre [1]. On en voit au musée de Paris un excellent dessin au crayon noir et rouge, lavé à l'encre de Chine et rehaussé de blanc, ouvrage d'un élève de Rubens et retouché par lui-même pour servir au graveur Vosterman [2].

A peine l'église de Saint-Rombaut et celle de Saint-Jean venaient-elles ainsi d'être ornées par ces productions de Rubens, que les membres de la corporation des poissonniers de Malines vinrent commander au peintre un grand tableau destiné à décorer leur autel dans l'église de Notre-Dame. Cet ouvrage représente la *Pêche miraculeuse.* La vue du spectateur plonge dans l'immense étendue de la mer, bornée sur l'avant-plan par le rivage près duquel se trouvent deux barques. Dans celle qui est le plus rapprochée se tient le Sauveur vêtu d'un manteau écarlate et s'adressant à Simon-Pierre qui, profondément touché du miracle qui s'accomplit, s'incline devant le maître et semble lui dire : « Départez-vous de moi, Seigneur, car je suis un homme plein de péchés. » Deux autres personnages sont dans la barque. L'un d'eux tient les filets, l'autre se retourne et a l'air d'appeler un de ses compagnons, placé dans l'autre barque, pour le prier de venir à son aide. Un des pêcheurs, placé au bord de la mer, et deux entrés dans l'eau, réunissent leurs efforts pour tirer au rivage les filets chargés de poissons.

Ce tableau est remarquable par le brillant de la lumière qui y règne, par l'animation, par la force et le relief puissant des figures.

[1] Smith, p. 45. — [2] Id., *ibid.*

Sur l'un des volets on voit les *Apôtres trouvant dans un poisson la pièce de monnaie destinée à payer le tribut.* Cette peinture se compose de cinq hommes et d'une femme, parmi lesquels se trouve saint Pierre tenant d'une main le poisson et de l'autre la pièce de monnaie que tous regardent avec surprise et émotion.

L'autre volet représente le *Jeune Tobie et l'ange.* Ce dernier porte à la main gauche un bâton en dirigeant la droite vers le poisson que tient le jeune homme et en l'instruisant de l'usage qu'il doit en faire.

Sur l'extérieur des volets on voit *saint Pierre portant les clefs,* et *saint André s'appuyant sur sa croix et tenant un poisson à la main gauche.*

Ces ouvrages, après avoir figuré au musée du Louvre, après l'invasion des armées républicaines dans nos provinces, se trouvent aujourd'hui dans l'église de Notre-Dame à Malines.

Le même autel était orné de trois autres ouvrages plus petits du pinceau de Rubens. Ils représentaient *le Christ marchant sur l'eau, Jonas jeté dans la mer* et *le Sauveur attaché à la croix.* Ils en ont disparu depuis longtemps [1].

Ces huit tableaux, qui ne demandèrent que dix jours de travail, car ils coûtèrent mille florins, furent peints en 1618, au château de Steen, selon Michel, qui invoque sur ce point l'autorité des comptes de la corporation des poissonniers [2]. Cependant ces comptes mêmes établissent que ces ouvrages furent exécutés à Anvers, car on

[1] SMITH, p. 45 et 46. — [2] MICHEL, p. 150 et suiv.

y lit : « Item betaelt van de schipsvragt van het tafereel van Antwerpen tot hier te brengen, 18 gulden. Item payé pour le transport du tableau d'Anvers à Malines, 18 florins [1]. »

Enfin le couvent des Augustins de Malines obtint de Rubens un *Mariage de sainte Catherine.* On y voit la sainte agenouillée devant la Vierge qui lui met un anneau au doigt. Sainte Agnès, sainte Christine, sainte Marguerite et plusieurs autres saintes complètent ce groupe au-dessus duquel planent plusieurs anges qui portent des couronnes et des branches de palmier.

Cette peinture fut vendue, en 1766, au chevalier Verhulst, pour la somme de 7500 florins de Brabant. A la vente de la collection du chevalier, elle fut payée 12,705 florins. Elle fait aujourd'hui partie de la galerie du duc de Rutland, à Belvoir-Castle [2]. Un dessin d'étude pour ce tableau fut payé 481 florins à la vente du cabinet de M. Boisset, en 1776 [3].

Les églises de Lierre ne furent pas moins bien partagées que celles de Malines. La corporation des arbalétriers de Lierre, dont le doyen était grand ami de Rubens, obtint de notre peintre un *Martyre de saint Georges,* leur patron, pour l'autel de la chapelle qu'ils avaient dans la collégiale de Saint-Gomaire à Lierre.

Cette production, qui représente le saint à genoux, la poitrine découverte aux coups de ses bourreaux et le visage vu de profil tourné vers le ciel, est remarquable par

[1] *Historische Levensbeschryving van P.-P. Rubens*, p. 39, note 38. — [2] SMITH, p. 47. — [3] ID. *ibid.*

la beauté de la composition, par l'expression et par la couleur. Elle peut être comptée parmi les meilleures que nous connaissions de Rubens. Cependant elle fut faite en très-peu de jours [1]. D'après le livre des comptes de la corporation, elle ne coûta que soixante-quinze florins, le peintre ayant pris en considération le peu de temps qu'il y avait consacré et surtout l'amitié qui l'unissait au doyen [2]. On sait que ce bel ouvrage fut donné, sous l'empire, au musée de Bordeaux par Napoléon [3]. Les actes de la ville de Lierre portent que les arbalétriers voulurent, en 1768, vendre cette pièce au chevalier Verhulst, et qu'ils étaient déjà d'accord avec lui et prêts à la lui céder pour le prix de huit mille florins de Brabant, mais que le bourgmestre, les échevins et le conseil de la ville intervinrent pour empêcher cette aliénation [4]. Sur les volets dont ce tableau était garni, on voyait *saint Georges foulant aux pieds le Dragon*, et *sainte Agnès tenant une palme à la main et ayant un agneau à côté d'elle*. Ces deux pièces font aujourd'hui partie de la collection de sir Edward Gray, esq. en Angleterre [5].

La corporation des tailleurs, jalouse de la belle peinture qui décorait l'autel des arbalétriers, commanda à Rubens un tableau représentant la *Vierge et l'Enfant Jésus apparaissant à saint François d'Assise*. Sur l'un des volets se trouve *saint François recevant les stigmates*,

[1] SMITH, p. 47. — [2] MICHEL, p 162. — [3] *Histor. Levensbes. van P.-P. Rubens*, p. 441, note 39. — [4] *Ibid.* p. 441 *et suiv.* — [5] SMITH, p. 48.

sur l'autre, *sainte Claire.* Cette production fut vendue par acte notarié, en 1727, à quatre marchands de tableaux d'Anvers, par le corps des tailleurs, pour la somme de quatre mille florins de Brabant. Mais le chapitre de la collégiale de Saint-Gomaire s'opposa à l'exécution du marché, et la corporation fut forcée de payer des dommages-intérêts aux quatre marchands [1]. Le cadre du milieu fut donné par Napoléon au musée de Dijon. Les deux volets, restitués à la Belgique après les événements de 1815, sont replacés dans l'église de Lierre où l'humidité finira par les détruire dans peu [2].

Enfin, l'église des Capucins de Lierre fut ornée d'une *Descente de Croix*, de la main de Rubens. Ce morceau ne pouvait, selon Michel [3], être compté parmi les bons ouvrages du peintre, car les figures, étant beaucoup trop grandes pour le champ de la toile, se présentaient tellement serrées les unes contre les autres, qu'elles avaient l'air de s'écraser mutuellement. Cependant la couleur en était belle et digne du maître. Lors de l'invasion française cette pièce fut enlevée par les moines du couvent [4].

Tandis qu'ainsi les œuvres de Rubens étaient recherchées de toutes parts et qu'on se les disputait à l'envi, tandis que la richesse et les honneurs venaient le chercher de tous les côtés, qu'il jouissait de l'estime et de la faveur des princes et de l'admiration du monde, que ses

[1] MICHEL, p. 163. — [2] *Histor. Levensbes., loco citato.* — [3] Page 164. — [4] *Histor. Levensbes. van P.-P. Rubens*, p. 443, note 40.

lumières étaient invoquées dans les conseils du pays et que son art donnait une gloire nouvelle au nom flamand, que le marquis de Spinola et l'infante Isabelle venaient le voir familièrement dans sa maison; enfin, tandis que toutes choses lui succédaient, même au delà de ses désirs, — il lui fallut subir aussi ces rudes épreuves que le ciel envoie souvent aux hommes quand ils se croient au comble du bonheur, comme s'il voulait leur montrer la vanité des félicités de la terre.

Rubens avait enterré sa sœur Claire en 1580, ses frères Henri et Barthélemy en 1583, son père en 1587; son frère Jean-Baptiste était mort en 1600; sa mère décéda en 1608, sa sœur Blandine en 1610, son frère Philippe en 1611. Il restait seul de toute cette famille. La mort l'oublia pendant quatorze ans. Alors elle revint heurter à sa porte.

Le 12 janvier 1625, il fut frappé d'un coup douloureux. Jean Breughel de Velours, son compagnon de voyage dans une partie de l'Italie, mourut d'une hydropisie. Rubens regretta si profondément la perte de cet ami, dont il avait longtemps été à même d'apprécier le talent et les qualités, qu'il entreprit volontairement la tutelle des deux filles de Breughel, dont l'une épousa, plus tard, David Teniers-le-Jeune; car, en sa qualité de conseiller-d'état, la loi n'eût pu en aucune manière imposer à Rubens cette charge. Ces enfants, il les tint aussi chers que les siens, et il veilla à leur éducation avec une tendresse et un dévouement qui furent aussi honorables pour lui qu'ils le furent pour le mort. Mais, non content de se consacrer à ces soins pieux, il dressa à son

ami, une sépulture dans l'église de Saint-Georges à Anvers et l'orna du portrait de Breughel et de l'inscription suivante :

D. O. M.

JOANNES BREUGHELIUS, PETRI F.

H. S. E.

Qui artis gloriam materno a patre et avo
Petro Couckio Alostano,
pictoribus sæculi sui primariis,
velut hæreditario jure acceptam,
ingenio et industriâ adæquavit.
IMP. CAES RUDOLPHO II, AUG.
acri omnium bonarum artium
æstimatori
ac patrono gratus et acceptus,
et Sereniss. Archiducib.
ALBERTO ET ISABELLÆ,
Belgii Principib.,
in familiam adscitus,
modestiâ et morum comitate
omnium animos, etiam invitos, devinxit.
Liberi
ex Isabellâ de Jode, et Catharinâ Marienburg,
Conjugib.
lectiss. superstites,
parent. cariss. P. C.
Decessit pridie Idus Januar, CIↃ. IↃ CXXV.
Vixit annos LVII [1].

[1] MICHEL, p. 86.

Cette épitaphe prouve que Descamps [1] se trompe en faisant mourir Breughel en 1642, d'après le témoignage de Félibien.

Sous la dernière domination des Français en Belgique, l'église de Saint-Georges, l'une des plus belles que possédât la ville d'Anvers, fut vendue comme propriété nationale. Elle fut démolie. La pierre tumulaire de Breughel fut brisée, et son portrait entra dans la collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand [2].

Une année après la mort de Breughel, le 29 septembre 1626, Rubens subit une perte plus douloureuse encore : sa femme mourut. Elle fut ensevelie avec pompe dans la chapelle de l'église de l'abbaye de Saint-Michel, où la mère de Rubens était enterrée. En souvenir d'Isabelle Brant, il peignit la *Vierge avec l'Enfant Jésus*, accompagnés de plusieurs anges, dans la partie supérieure du tableau qu'il avait donné à l'autel de cette chapelle, lieu de sépulture de toute sa famille, et il traça sur cette tombe nouvelle l'inscription suivante :

MATRI VIRGINI

hanc tabulam à se pictam,
de suo ornatam,
pio affectu ad optim. Matris
sepulcrum,
commune cum Uxore suâ Isabellâ Brant,
dicat PETRUS PAULUS RUBENS

[1] *Vie des Peintres Flamands, etc.*, t. Ier, p. 379.
[2] *Catalogue de M. Schamp*, no 227.

L. M. D.
ipso die MICHAELIS ARCHANGELI,
Anno CIↃ. IↃ. C. XXVI.

Rubens fut inconsolable de cette perte. Maintenant qu'il était privé de cette compagne qui avait, pendant seize ans, partagé tous ses bonheurs, toutes ses joies, de quoi lui servait cette gloire acquise par tant de peines et de labeurs? De quoi lui servait-il d'être presque l'égal de ces princes, lui aussi grand par sa sagesse qu'ils l'étaient par leur puissance? Rien ne put le distraire du vide qui remplissait maintenant sa maison, ni la voix de ses amis, ni Gevaerts avec toute sa science, ni l'infante Isabelle avec ses paroles de consolation, ni son atelier où ses yeux cherchaient toujours une tête absente que ses enfants eux-mêmes ne lui rendaient pas.

Heureusement la politique vint à son secours. S'il faut en croire Michel [1], le voyage que Rubens fit presque aussitôt en Hollande, il l'entreprit dans le but de se distraire, et, selon d'autres [2], dans l'intention de visiter ce pays et de voir les ouvrages d'art que les peintres hollandais produisaient. Mais, en réalité, Rubens y fut décidé par un tout autre motif que le besoin de détourner sa pensée des tristes souvenirs que, du reste, le séjour d'Anvers devait naturellement réveiller sans cesse en lui, depuis la mort de sa femme. Ce motif fut l'idée de préparer la voie à un rapprochement entre l'Espagne d'une part, et l'Angleterre et les Provinces-Unies de l'autre, la guerre continuant toujours

[1] MICHEL, p. 155. — [2] HOUBRAKEN, t. Ier, p. 66.

entre les deux premières de ces puissances, et les hostilités entre la Belgique et la Hollande s'étant rallumées avec une nouvelle fureur, depuis l'avénement du prince Frédéric Henri au stathoudérat, après la mort de Maurice d'Orange, survenue en 1625.

Rubens, avant de partir, instruisit d'abord de la perte qu'il venait de faire, le peintre Corneille Poelenburg, qui habitait Utrecht et dont il avait fait la connaissance dans l'atelier d'Adam Elsheimer à Rome, et lui annonça qu'il ne tarderait pas à venir le voir et qu'il serait heureux de renouer l'amitié qui s'était établie entre eux en Italie. Poelenburg avait, comme on sait, fait d'excellentes études en Italie, où le grand-duc de Toscane essaya vainement de l'attacher à sa cour. Plus tard, il fut appelé en Angleterre par le roi Charles Ier, pour lequel il peignit plusieurs ouvrages, mais qui ne réussit pas davantage à le retenir dans ce pays [1].

Puis Rubens demanda un passeport à Balthasar Gerbier d'Ouvilly, peintre anversois, qui, admis depuis longtemps au service du duc de Buckingham en Angleterre, avait suivi ce seigneur à la cour de Madrid et fut employé, à La Haye, en qualité d'agent secret de Charles Ier, pour négocier la paix [2]; tandis que l'abbé de Scaglia se trouvait dans le même but à Bruxelles [3]. En 1628, il fut créé chevalier à Hampton-Court; il paraît qu'il intervint même dans les négociations secrètes qui

[1] Horace Walpole, *Anecdotes of painting in England*, t. 2, p. 177. Descamps, *Vie des Peintres*, t. Ier, p. 366.

[2] Horace Walpole, *loco citato*, p. 93 *et suiv.*

[3] Id. *Ibid. Appendix. Lettre à M. le comte d'Hollande.*

eurent lieu en 1637 avec le duc d'Orléans, frère du roi de France [1].

L'agent de Buckingham envoya aussitôt un passeport du prince d'Orange à Rubens qui se rendit de Bruxelles à Bréda. Pour mieux mettre le lecteur à même de comprendre le but réel du voyage de Rubens en Hollande, nous croyons devoir reproduire ici une partie du rapport fait à ce sujet, par Gerbier, à la cour d'Angleterre. « Il (Rubens) se transporta de Bruxelles à Bréda, d'où il m'escript qu'il avoist ordre de ses maistres de ne pas aller plus oultre que Zevenberghen, place neutre et où autrefois ceux qui firent les premières ouvertures de la France s'entrevoioient, m'assurant par sa lettre qu'il me feroit veoir clairement que ceste punctualité estoit fondée sur des raisons justes, équitables et tendantes à l'advancement de l'affaire. Mais, aiant en singulière recommandation d'accompagner les ordres que mons. le Duc m'a données, avecq les circumstances requises à la réputation de Sa Maj., je montray la lettre à mons. Carleton et luy dis que ie n'estois nullement d'avis de bouger de La Haye ou des environs, et fis response au dict Sr Rubens que ie luy avois envoyé un passeport à sa réquisition, en vertu duquel il pouvoist, sans auqune difficulté, se transporter luy et ses valets en telle place de la Hollande qu'il luy plaisoit; que, s'il faisoit difficulté

[1] Il publia plusieurs livres parmi lesquels on cite les suivants:

The Interpreter of the Academie for forrain languages and all noble sciences and exercises, 1648.

Un ouvrage sur les fortifications.

Un discours sur l'architecture.

de venir à La Haye, je l'irois trouver à Delft ou Rotterdam, comme appert par les copies des lettres ici encloses. Il me fit response et sçavoir qu'il partoit promptement pour Bruxelles pour recevoir aultres ordres, estant très-sensible de quelque ombrage que je pourrois prendre, comme appert pas ceste lettre incluse qu'il escript à mons. l'abbé de Scaglia, protestant que ceste résolution avoit esté prise pour le bien de l'affaire, ce qu'il m'eust très-particulièrement faict entendre. Quelques jours après, il arriva à Delft, qui estoit le $\frac{11}{21}$ du mois de juillet, où il m'a représenté que, si don Diégo Messias [1], qui est encore à Paris, n'eust tardé si longtemps, il n'eust pas désiré de me voir avant son arrivée, parce que l'Infante, attendant par luy tout ordre, ne savoit que dire; mais, craignant que l'Angleterre prinst quelque ombrage de la longueur de l'Espagne, elle l'avoist envoyé pour m'asseurer de son intégrité de son zèle et sincère intention, en un mot, pour faire cognoistre que les ordres eussent esté plustost envoyés, si l'Espagne n'eust pris ceste résolution d'envoyer don Diégo Messias, lequel, à ce qu'il dict, a faict telle diligence qu'il est parti le lendemain de ses fiançailles, le dict don Diégo ayant aussi tardé plus longtemps par les chemains pour raison d'une fièvre tierce laquelle le tient encore à Paris. La seconde raison pourquoy ils avoyent envoyé le sieur Rubens estoit pour entendre si l'on avoist advancé pour procurer à la concurrence des Estats et si l'on avoist médité sur les expédients néces-

[1] Agent de l'Espagne.

saires pour faciliter les affaires, où les plus grandes difficultés se rencontreraient en celles de Hollande; que l'Espagne avoit escript en ces termes : « Vous continuerez de traiter avec Gerbier jusques à ce que don Diégo vienne, non-seulement d'un accommodement entre l'Espagne et l'Angleterre, mais aussi pour l'Alesmagne et la Hollande »; que l'empereur mesme avoit escript très-exactement à l'Infante que, si aucun traicté passoit par ses mains, qu'il seroit très-content que les affaires d'Alesmagne s'accommodassent et qu'il tesmoigneroist d'être prince chrestien. Le dict Rubens faisant de grandes instances pour sçavoir à quels expédients l'on avoist pensé, je luy fis response que, par l'escript qui avoist esté envoyé le 9 mars pour response de ceux que j'avois apportés de la part de l'Infante, la balle (comme dire), estoit mise à leurs pietz; que c'estoit à eux de parler; que le temps ne permet pas, puisque nous ne voyons encore aultre certitude de leur part que paroles, de faire aucune ouverture; que bien estoist vray que M. Carleton se devoist disposer à faire son debvoir, mais qu'il n'estoist possible d'advancer les affaires sans que de la part de l'Espagne l'on ne vist des tesmoignages efficatieux. Sur quoy il me dict que la sérénissime Infante sçavoit bien qu'il ne se pouvoist rien faire sans les ordres requis et si longtemps attendus; mais que son voyage tendant à nous asseurer de la bonne intention de nous lever de tout doubte, seroist accompagné de quelque advancement si, en attendant la venue de don Diégo Messias, il se pouvoist trouver quelques expédients pour donner lumière à l'acheminement du traitté et

qu'ainsi il retourneroit avecque quelque fruict. Je luy dis que, pour correspondre aux asseurances qu'il apportoist de la bonne intention de l'Infante, que je le pouvois asseurer de celle de Sa Majesté; et, puisqu'il avoist maintenant licence de se promener par les villes de Hollande, que j'aurois loisir de veoir M. Carleton lequel pourroist dire un sentiment sur quelques expédients, de la part duquel je luy ay dict, à son départ, qu'il s'évertuera tant que sera possible, à méditter sur les expédients nécessaires et qu'en attendant il avoist pensé à deux, estant toutefois dict par manière de discours, sçaveoir si pour l'Électorat il se pouvoist adjouster une voix davantage au collége et que le survivant des deux succéderoist, le second que, dans l'accommodement, afin d'intéresser le Prince, se rendît la ville de Bréda [1]. Quant aux plus difficiles, comme ce qui regarde ce mot de pays libre et l'estroite confédération ratifiée il y a deux ans, qu'il espéroist de trouver jour, estant son intention de la proposer au roy à mon retour, lorsque le dict sieur Rubens feroist veoir ce que don Diégo Messias apporteroist. Il a promis qu'il feroist toute diligence, et sur ce ay esté obligé d'attendre de ses premières nouvelles par advis de M. Carleton. J'ay faict entendre au dict Rubens la ligue que le roy de France prétend de faire avecq les princes catholiques d'Alesmagne, l'argent qu'elle a promis de fournir aux Estats

[1] *Le marquis de Spinola s'était, après un siége long et meurtrier, rendu maître de cette ville, dont la perte, dit-on, hâta la mort de Maurice de Nassau.*

sur les premières nouvelles qu'elle aura que l'armée des Estats aura assiégé quelque place. De sorte que mons. Rubens, avecq plusieurs aultres discours qu'avons eus ensemble sur la raison d'estat que le roy d'Espagne devroit plus tost aveoir de souffrir un prince de la religion en Alesmagne, s'en est allé avecq la puce à l'oreille, espérant à la venue de don Diégo Messias comme à un Messie. Les protestations qu'ils font et la nécessité qui les semble presser donne de l'apparence, si ce n'est que l'Espagne trompe même l'Infante, ce qui se cognoistra bientost, car Rubens a promis que, s'il s'apercevoist de telle chose, il en advertiroist promptement [1]. »

Cette lettre nous révèle clairement le motif secret du voyage de Rubens en Hollande, motif que, du reste, Michel insinue, après l'avoir d'abord attribué à un but tout différent [2]. Les ouvertures que Rubens fit, au nom de l'Espagne, à l'agent anglais eurent le résultat espéré et amenèrent, comme nous aurons bientôt l'occasion de le voir, la paix entre les deux partis, qui la désiraient également. Le peintre diplomate ne fut pas aussi heureux dans ses transactions avec la Hollande; car la guerre entre les Provinces-Unies et les Espagnols fut conduite avec une énergie nouvelle sous Frédéric-Henri de Nassau qui prit, bientôt après, Zwolle, Bois-le-Duc, Maestricht, Limbourg, Bréda et plusieurs autres places, tandis que la marine hollandaise s'emparait des flottes espagnoles sur toutes les mers.

[1] Horace Walpole, t. 2, *Appendix. Lettre de Gerbier à M. le comte d'Hollande.* — [2] Michel, p. 158.

Rubens, pour mieux masquer le but de sa mission secrète en Hollande, avait parcouru plusieurs villes de ce pays et partout il avait visité les ateliers des peintres en artiste et en ami. Il s'arrêta d'abord à Gouda. Joachim Sandrart, qui se trouvait par hasard en cette ville [1], ayant appris que le maître flamand venait d'y arriver, alla le premier à sa rencontre et lui offrit ses services. Rubens fut au comble de la joie en trouvant dans un pays étranger un homme d'art et d'étude, qui pût lui servir de guide. Il accepta l'offre que Sandrart lui fit de l'accompagner dans les villes hollandaises qu'il désirait de voir.

Rubens fit d'abord une visite à Jacques Block, de Gouda, et lui acheta plusieurs ouvrages. On sait que cet artiste était fort estimé de ses contemporains. Rubens même, selon Descamps, disait qu'il n'avait jamais connu parmi les Flamands un peintre plus habile à représenter l'architecture et les perspectives [2].

De Gouda les deux artistes se dirigèrent vers Utrecht, où le compagnon de Rubens le conduisit d'abord chez Gérard Honthorst dont Sandrart était élève. La manière de ce maître plut tellement à Rubens qu'il acheta un de ses tableaux, à peine commencé, qui devait représenter Diogène cherchant un homme sur la place publique d'Athènes. Honthorst étant précisément malade

[1] Michel dit, p. 156, que Sandrart et Rubens se lièrent d'amitié en Italie et qu'ils se trouvèrent ensemble à Rome; mais c'est une erreur, car Joachim Sandrart naquit en 1606, et Rubens quitta l'Italie vers la fin de l'an 1608.

[2] *Vie des Peintres*, t. Ier, p. 345.

et ne pouvant faire à Rubens les honneurs de la ville d'Utrecht, Sandrart conduisit son hôte chez Abraham Bloemaert, ensuite chez Corneille Poelenburg, auquel l'illustre voyageur commanda plusieurs ouvrages [1]. Poelenburg, pour consacrer le souvenir de cette visite, peignit un tableau dans lequel il se représenta causant avec Rubens, sur l'avant-plan d'un paysage. On y voit l'artiste flamand de profil, couvert d'un manteau écarlate et la tête découverte, devant la femme de son ami, assise sur un banc [2]. D'Utrecht, Sandrart et Rubens se rendirent à Amsterdam, où ils se présentèrent chez tous les peintres les plus remarquables de cette ville et où Rubens acheta plusieurs productions de ces maîtres. Après avoir passé quinze jours à Amsterdam, les deux voyageurs allèrent à La Haye, où, peu après, Sandrart prit congé de son ami pour retourner à Utrecht.

Rubens lui-même ne séjourna pas longtemps dans cette résidence et revint bientôt à Bruxelles. Tout ce voyage artistique avait été une fête pour celui qui l'avait fait et pour les peintres qu'il avait vus en Hollande. Partout l'artiste flamand avait été accueilli avec l'admiration que méritait son talent et avec l'affection que l'aménité de ses manières et la douceur de son caractère savaient si bien lui concilier dès le premier abord.

Dès son retour en Belgique, il rendit compte à l'Infante des résultats politiques de sa mission. Il n'avait pu

[1] SANDRART, *Teutsche Akademie.* HOUBRAKEN, *Groote Schouburgh*, t. Ier, p. 66 *et suiv.*

[2] SMITH, *Life of Rubens, Catalogue raisonné*, t. 2, p. XXXIV, note.

réussir à faire goûter l'idée du renouvellement de la trêve expirée en 1621, mais il avait été plus heureux du côté de l'Angleterre. L'archiduchesse songea donc à profiter d'abord des bonnes dispositions de la cour de Londres pour délivrer l'Espagne de cet embarras, sauf à attendre, pour celui dans lequel on se trouvait à l'égard de la Hollande, une circonstance plus favorable que les hasards de la guerre pourraient amener. Les prétentions exagérées des Provinces-Unies et l'irrésolution reconnue du cabinet de Madrid avaient inévitablement dû faire échouer Rubens. Ce qui le fit réussir de l'autre côté, ce fut l'adresse avec laquelle il sut mettre à profit la position difficile où Buckingham avait si follement placé son pays en l'engageant dans une guerre contre la France, tandis qu'il se trouvait encore sur un pied d'hostilité avec l'Espagne, qui, bien qu'épuisée à peu près par sa lutte avec les Hollandais, paralysait cependant en partie les forces de l'Angleterre en les éparpillant.

Si, d'une part, l'activité prodigieuse du nouveau stathouder, Frédéric-Henri, et l'infatigable ténacité des républicains bataves, remettaient en péril, dans les provinces méridionales des Pays-Bas, la puissance espagnole déjà balayée de celles du nord, d'une autre part, les lenteurs et le manque d'énergie de la cour de Madrid contribuaient, autant que l'ennemi même, à compromettre la domination de l'Espagne en Belgique. L'Infante avait beau sonner l'alarme, avait beau envoyer message sur message, écrire lettre sur lettre, lancer courrier sur courrier aux hommes de Madrid, Philippe IV res-

tait sourd; le comte d'Olivarez, duc de San-Lucar, ne prêtait pas mieux l'oreille.

Isabelle prit donc, d'après les conseils du marquis de Spinola [1], la résolution d'envoyer Rubens en Espagne pour exposer au roi la détresse toujours croissante des finances et le mécontentement des populations des Pays-Bas qui gagnait du terrain chaque jour. Le peintre diplomate partit au commencement de l'année 1628. La sagesse et la franchise avec lesquelles il s'expliqua sur les circonstances où se trouvait la Belgique, lui gagnèrent tout d'abord la confiance de Philippe IV et du duc d'Olivarez. Le rappel du marquis de Spinola, qui eut lieu dans le cours de cette même année, avait mis l'Infante dans une position plus critique que jamais en lui retirant le seul homme qui fût capable de lutter avec avantage contre les Hollandais. La paix avec l'Angleterre était donc plus désirable que jamais. Et elle était devenue plus possible que jamais par la mort de Buckingham, assassiné, le 23 août 1628, à Portsmouth, au moment où il se préparait à mettre à la voile pour porter secours à La Rochelle, dont Richelieu faisait le siége. L'Infante pressa donc Rubens de mettre tout en œuvre pour déterminer le roi d'Espagne à se hâter de conclure cette paix. Mais les efforts de l'artiste diplomate échouèrent contre l'irrésolution du roi et de son ministre. De sorte que, malgré l'imminence toujours plus grande du péril, cette affaire importante recommença à traîner en longueur. Selon Cumberland [2], Rubens passa neuf mois à

[1] MICHEL, p. 165. — [2] SMITH, *Life of Rubens*, p. XXXVII, note.

la cour de Madrid; selon Michel, il y resta dix-huit mois, et parvint à décider le roi à prendre enfin une décision [1]. Ce temps il l'employa à plaider la cause de la paix et à peindre. Il gagnait chaque jour davantage l'estime et la confiance de Philippe IV, qui se plaisait à converser avec lui et appréciait mieux les éminentes qualités de l'homme politique et le haut génie de l'artiste à mesure qu'il apprenait à mieux les connaître. Le peintre n'était pas moins bien venu chez le duc d'Olivarez, qu'il l'était chez son maître. Enfin, après avoir vaincu par sa persévérance obstinée la lenteur du roi et du ministre, il obtint d'être envoyé à Londres pour poursuivre les négociations officieusement commencées avec Buckingham et ouvrir la voie à des relations plus directes.

Pendant les longs mois que Rubens avait passés en Espagne, il produisit un assez grand nombre de beaux ouvrages, parmi lesquels il faut citer les huit tableaux qu'il peignit pour la grande salle du palais. C'est de cette série que faisaient partie l'*Enlèvement des Sabines* et la *Réconciliation des Romains et des Sabins*. Ces deux productions se trouvent aujourd'hui à l'Escurial. La galerie nationale d'Angleterre possède une répétition de la première; les esquisses originales de ces deux pièces se voyaient, en 1830, dans la collection de sir Alexandre Baring, esq. [2]. Elles furent payées en 1829, à la vente de M. Danoot, à Bruxelles, 14,178 florins [3]. Sir Joshua Reynolds en parle avec les plus grands

[1] MICHEL, p. 171.

[2] SMITH, *Catalogue raisonné*, p. 130 et 234. — [3] SMITH, *ibid.* p. 177.

éloges. « Few pictures of Rubens, dit-il, even of his most finished works, give a higher idea of his genius. — Peu de peintures de Rubens, même de celles qu'il a terminées avec le plus de soin, donnent une plus haute idée de son génie [1] »

Rubens peignit, en outre, pour la chapelle flamande de Madrid, un tableau dont Cumberland parle en termes non moins brillants [2], et qui se trouve aujourd'hui dans la galerie de l'Escurial. Il représente le *Martyre de saint André,* dont il se trouvait un magnifique dessin en grisaille dans la collection de sir Thomas Lawrence [3]. Il serait trop long d'énumérer ici tous les ouvrages que Rubens produisit pendant son séjour en Espagne. Nous en donnerons la liste complète dans le catalogue général de ses œuvres. Ajoutons cependant qu'il y peignit cinq portraits de Philippe IV [4], et autant de la reine Élisabeth de Bourbon [5], celui du duc d'Olivarez et de plusieurs autres seigneurs et dames de la cour de Madrid.

Tandis que Rubens était occupé de tous ces travaux, qu'il ornait de ses peintures les palais du roi, qu'il décorait le couvent des Carmélites, à Loeches, fondé par le duc d'Olivarez, qu'il produisait un de ses chefs-d'œuvre dans cette *Adoration des Mages,* une des plus belles qu'il ait produites et qui, commencée en Flandre et terminée à Madrid, se trouve aujourd'hui à l'Escurial [6], qu'il cultivait l'amitié de Velasquez [7], il n'oubliait ni sa famille

[1] *Tour through Flanders.* — [2] *Anecdotes of spanish Painters.* — [3] Smith, *loco citato.* p. 130. — [4] Cumberland, *Anecdoctes of spanish Painters.* — [5] Smith, p. 401 et 407. — [6] Idem, p. 135. — [7] Sandrart, *Teutsche Akademie,* p. 288.

ni ses amis de Belgique. On a conservé plusieurs de ses lettres en flamand et en latin, datées de Madrid et adressées à Gevaerts. Dans un de ces documents [1], on lit que Rubens tomba malade en cette ville et qu'il fut chargé d'y chercher dans les bibliothèques des manuscrits dont son ami avait besoin pour ses savants travaux. On y voit, en outre, quel était l'avis de notre peintre sur la marche des affaires qui allaient au plus mal. Il s'y révèle aussi une tendre sollicitude de père pour son fils aîné, Albert, que Rubens, avant son départ, avait confié aux soins de Gevaerts. « *Albertulum meum*, dit-il, *ut imaginem meam non in sacrario vel lazario, sed in musæo tuo habeas rogo. Amo puerum et serio tibi amicorum principi et musarum antistiti commendo, ut curam ejus, vivo me vel mortuo, juxta cum socero et fratre Brantiis suscipias.* Je vous prie de garder mon petit Albert, comme l'image de moi-même, non dans votre oratoire, ni dans votre chambre de malades, mais dans votre musée. J'aime cet enfant, et je vous recommande, comme au meilleur de mes amis et au prêtre des Muses, de veiller sur lui avec mon beau-père et mon beau-frère Brant, pendant ma vie ou après ma mort. »

Une aventure assez singulière arriva à Rubens, pendant son séjour à Madrid. Jean, duc de Bragance, qui devint plus tard roi de Portugal, entendant parler toujours du grand mérite du peintre et des honneurs qu'on lui faisait à la cour de Philippe IV, témoigna le désir de voir cet homme extraordinaire dont le nom était dans toutes les bouches. Il le fit prier de venir le voir à sa

[1] *Histor. Levensbeschryving van P.-P. Rubens*, p. 444 *et suiv.*, note.

maison de chasse à Villa-Viciosa. Rubens obtint du roi d'Espagne la permission de se rendre à cette invitation, et partit avec une suite nombreuse, en compagnie de plusieurs gentilshommes flamands et espagnols qui désiraient voir la cour de Portugal. Déjà le cortége du peintre était parvenu à quelque distance de Villa-Viciosa, quand Jean de Bragance apprit qu'il se composait d'un train considérable de cavaliers de la cour de Madrid. Il ne s'attendait pas à devoir héberger une aussi nombreuse société. Il envoya donc aussitôt un de ses gentilshommes à Rubens pour lui annoncer que des affaires d'état fort pressantes avaient fait brusquement repartir son maître pour Lisbonne. L'artiste ne comprit rien d'abord au motif de cette étrange défaite. Mais le gentilhomme ajouta qu'il était chargé de remettre à Rubens une bourse contenant cinquante pistoles pour le défrayer de sa route lui et les siens. Tous les compagnons du peintre furent profondément étonnés d'un procédé aussi peu royal. Mais lui, plein de calme et de dignité, refusa noblement le pauvre cadeau du roi, disant au messager :

— Je vous prie, monsieur, de présenter mes humbles respects au roi votre maître et de lui dire que, m'étant rendu à ses ordres, je suis fort affligé d'être privé de la faveur de lui offrir moi-même mes hommages. Veuillez, en outre, faire remarquer à Sa Majesté que le but de mon voyage n'est pas un cadeau de cinquante pistoles, car j'en avais destiné mille aux dépenses que je me proposais de faire à Villa-Viciosa [1].

[1] MICHEL, p. 169. SMITH, *Life of Rubens*, p. XXXVII.

On raconte que ce fut au retour de Villa-Viciosa qu'eut lieu cette étrange rencontre de Rubens et de Collantes, qui a donné lieu à tant de récits romanesques. N'ayant pu atteindre Madrid avant la nuit, les voyageurs furent forcés de s'arrêter dans un village, où ils durent se disperser, parce qu'ils n'y trouvèrent pas de logement assez spacieux pour les recevoir tous. Rubens et ses amis obtinrent l'hospitalité dans un couvent soumis à une règle très-austère et où ils demeurèrent inconnus. Après y avoir passé la nuit, ils entendirent, avant de se mettre en route, la messe dans l'église du monastère où tout le cortége s'était donné rendez-vous. La messe finie et comme ils se disposaient à sortir, Rubens se mit à examiner les objets d'art, les sculptures, les tableaux, qui ornaient l'édifice. Un tableau placé sur l'autel d'une chapelle latérale attira vivement l'attention du peintre, qui fut saisi d'admiration à la vue de ce chef-d'œuvre, si beau et si énergique de couleur, si parfait de dessin, si profond d'expression, si sévère et si simple de pensée. Il représentait un moine qui agonisait, couché sur une natte de jonc, dans un cloître éclairé par la lumière d'une torche. Plusieurs de ses frères l'assistaient à son dernier moment. L'un, agenouillé à côté de la natte, récitait les prières des agonisants; un autre, agenouillé aussi, tenait de la main droite la hampe d'un grand crucifix, et plaçait de la main gauche une petite croix de bois entre les mains jointes du moribond. Toutes les têtes étaient traduites avec une vérité admirable. Le visage du mourant paraissait rayonner d'une clarté céleste et contrastait merveilleusement avec les figures des assis-

tants où se lisait l'insensibilité de ces cœurs morts pour le monde et qui ne sortent d'un tombeau que pour entrer dans un autre tombeau.

Ce qui frappa surtout Rubens c'est que cet ouvrage était entièrement conçu d'après un système qui offrait la plus grande analogie avec celui qu'il avait adopté lui-même. Son étonnement fut d'autant plus grand qu'il ne connaissait aucun peintre espagnol auquel il pût attribuer cette production que ses compagnons n'admirèrent pas moins. Il y chercha vainement le nom du peintre; le nom était effacé. Rubens, toujours plus curieux, demanda à un moine quel artiste avait fait ce beau tableau. Le moine l'ignorait, et appela le prieur. Le prieur venu, Rubens renouvela sa question.

— Seigneur cavalier, celui qui a fait ce tableau n'est plus de ce monde, répondit l'autre.

— Mais c'est étrange, reprit le peintre. Je connais tous les maîtres de l'école espagnole, et cette toile je ne sais à qui l'attribuer. Pourtant il n'y a pas plus de dix ans qu'elle est peinte. De grâce, mon père, si vous savez le nom de l'artiste, apprenez-le-moi, car il est digne d'être cité parmi les meilleurs de ce siècle. Cet ouvrage est un chef-d'œuvre, vous pouvez en croire Rubens.

Le prieur tressaillit en entendant ce nom et il balbutia, tandis qu'une vive rougeur et un sourire de joie éclairèrent son visage :

— Quoi ! votre seigneurie serait... ?

— Le peintre Pierre-Paul Rubens.

Le moine fut un instant en proie à un trouble visible, mais qui échappa au peintre et à ses compagnons, ab-

sorbés entièrement dans leur admiration pour le tableau qu'ils ne cessaient de contempler. Mais il se remit presque aussitôt et reprit :

— Seigneur, je vous ai dit que le peintre auquel est dû cet ouvrage n'est plus de ce monde. Du moins, il est mort aux choses de la terre; il est moine.

— Moine! exclama Rubens. Moine, dites-vous? Mon père, je vous en supplie, dites-moi son nom et le couvent qui lui sert de retraite. Il faut qu'il sorte de là. Dieu ne donne pas la lumière du génie pour qu'on l'enfouisse aux yeux des hommes. De grâce, parlez...

— Seigneur, je vous le répète, il n'est plus de ce monde, répondit le prieur inébranlable.

Rubens eut beau le prier, le supplier, lui offrir même un de ses ouvrages pour l'église du couvent. Le prieur ne prononça pas le nom de l'artiste inconnu. Mais, comme épuisé par une lutte douloureuse qui se livrait en lui-même, il sentit ployer ses jambes qui se dérobaient sous lui, et il tomba à genoux en frappant de son front les dalles de la chapelle.

Deux moines le soulevèrent et le transportèrent dans sa cellule.

Le prieur mourut, dit-on, un an après la visite de Rubens au couvent. On écrivit sur sa tombe le nom de *Xaverius Collantes*. Cependant l'histoire de l'art ne cite en Espagne qu'un Francisco Collantes, auteur d'un *saint Jérôme* et d'une *Résurrection*, placés au Buen Retiro. Il naquit en 1599 et mourut en 1650 [1].

Cependant le roi d'Espagne et le duc d'Olivarez, ayant

[1] Pilkington, *General Dictionn. of Painters*, tom. 1, p. 256.

trouvé que personne n'eût pu être employé avec plus d'avantage que Rubens à l'œuvre de la paix qu'on désirait tant, résolurent de l'envoyer à Londres. Ils lui donnèrent leurs dernières instructions vers la fin du mois d'août 1629, et lui remirent des lettres de créance pour la cour de Londres.

Avant son départ de Madrid, il reçut du roi des lettres patentes qui assuraient à son fils Albert la survivance de la dignité de secrétaire du conseil intime de l'infante Isabelle [1]. A cette faveur, Philippe IV ajouta le don de six chevaux andalous [2], et le duc d'Olivarez fit présent au peintre d'une bague garnie d'un diamant de la valeur de cinq cents ducats [3].

Rubens, après être revenu à Bruxelles rendre compte à l'infante des instructions qu'il avait reçues, partit pour Londres. Il arriva en cette ville à la fin du mois d'octobre 1629. Son ami Buckingham était mort depuis un an; c'est pourquoi il résolut de s'ouvrir l'accès de la cour en cherchant à lier d'abord connaissance avec le chancelier d'Angleterre, lord Francis Cottington, le but de son voyage ne devant être révélé que lorsque le moment favorable serait venu de le découvrir au roi. Après la première entrevue de Rubens avec le chancelier, celui-ci instruisit aussitôt Charles Ier de l'arrivée du célèbre peintre à Londres [4].

On sait que Charles Ier, si méconnu qu'il soit par la plupart des historiens, était un homme doué des quali-

[1] MICHEL, p. 167. — [2] SMITH, *ibid.* p. XXXVIII. — [3] CUMBERLAND, *Anecdotes of spanish painters.* — [4] MICHEL, p. 172. WAAGEN, p. 210. SMITH, p. 38.

tés les plus éminentes et d'un esprit vraiment supérieur. Lilly dit qu'il était excellent juge en peinture, bon mathématicien, versé dans l'art de la musique, dans la théologie, dans l'histoire et dans le droit, qu'il parlait plusieurs langues et écrivait bien [1].

Perinchief nous fournit plus de détails encore sur la supériorité de ce monarque infortuné [2]. Après avoir vanté le goût que ce prince avait pour tous les arts, la connaissance qu'il possédait de l'antiquité et des médailles, l'habileté qu'il avait dans le dessin, dans la peinture, dans la construction des navires, dans l'art de la fortification, dans la mécanique et dans l'horlogerie, il conclut en ces termes : « Il n'y avait pas un gentilhomme dans les trois royaumes qui pût lui être comparé pour l'universalité des connaissances. Il encourageait toutes les branches des études. Il aimait à s'entretenir avec toute sorte d'artistes et saisissait avec tant de facilité les secrets de leur profession, qu'on disait souvent de lui qu'il pourrait gagner sa vie, si c'était nécessaire, en faisant quelque commerce qu'il entendait parfaitement bien ou en fabriquant des tapisseries, car il y était fort habile et s'y plaisait grandement, ayant lui-même appelé des pays étrangers plusieurs des ouvriers les plus experts en cette industrie pour venir la pratiquer en Angleterre. »

Le choix que Philippe IV fit de Rubens pour préparer

[1] Horace Walpole, *Anecdotes of painting*, t. II, p. 72. Waagen, *loco citato*.

[2] *Life of Charles I*, à la suite de l'*Icon Basilikè*, édition de 1727. Walpole, *loco citato*.

les négociations à Londres n'eût donc pu être plus heureux, car le peintre devait s'attendre à être favorablement accueilli d'un prince si capable de l'apprécier. Aussi le roi manifesta le plus vif désir de voir le grand artiste dont il estimait si haut le talent, et fit prévenir Rubens par le chancelier qu'il l'admettrait en audience dans son cabinet. Introduit à cette entrevue royale, le peintre fut interrogé sur son pays, sur la cour d'Espagne, sur le motif de son voyage en Angleterre, sur son art. Il ne laissa en souffrance aucune de ces questions, et répondit à toutes avec tant de facilité, d'élégance et d'esprit, qu'il gagna tout de suite l'estime et l'affection du roi.

Selon Michel [1], Rubens fut chargé, à la suite de cette même audience, de peindre le portrait de Charles Ier, mais cette circonstance n'est aucunement avérée [2]. L'écrivain que nous venons de citer raconte, à propos de ce portrait, que, pendant que Rubens était occupé à le peindre, le roi revint sur l'entretien qu'ils avaient eu dans la première entrevue et découvrit d'une manière plus précise les intentions pacifiques de Philippe IV.

— Je m'étonne, dit Charles Ier, que, si le désir de la cour d'Espagne est réellement tel que vous me l'exprimez, elle ne m'envoie pas quelqu'un pour s'expliquer ouvertement à ce sujet.

[1] MICHEL, p. 173. — [2] Il est à remarquer qu'il n'est fait mention de ce portrait dans aucun des catalogues de Charles Ier, ni dans aucun écrivain contemporain, et il ne peut, en aucune manière, être question ici du tableau dans lequel l'artiste représenta le roi en saint Georges, et dont nous parlerons plus tard.

— Sire, répliqua Rubens, si je pouvais avoir l'honneur d'être agréable en cela à Votre Majesté, je pourrais m'exprimer plus clairement au sujet des intentions du roi, mon maître, sur la foi des lettres de créance dont Sa Majesté Catholique m'a pourvu.

Le roi prit aussitôt les lettres et, les ayant lues, les rendit au peintre en lui disant :

— Monsieur, c'est vous que je préfère à tous ceux que le roi d'Espagne pourrait m'envoyer. Je suis charmé de son choix, parce que vos capacités et les grands talents que vous employez pour son service, pourront tout faire réussir plus facilement selon son attente. Voyez mon chancelier milord Cottington et remettez-lui ces lettres de créance, il aura charge de recevoir vos propositions [1].

Quelle que soit la marche suivie par Rubens dans ses négociations avec le chancelier Cottington, toujours est-il qu'elles traînèrent tellement en longueur, que l'artiste eut le temps de faire un assez grand nombre d'ouvrages en Angleterre. Il fut chargé de peindre le plafond de la salle des ambassadeurs, aujourd'hui la chapelle du palais de White-Hall [2]. On lui donna pour thème l'apothéose de Jacques Ier. Les esquisses de ce travail furent seules faites à Londres et les tableaux ne furent exécutés que plus tard à Anvers, car évidemment Jacques Jordaens y travailla, et Jordaens ne fut jamais en Angleterre [3].

[1] MICHEL, p. 174. SANDRART, *Teutsche Akademie.* SMITH, *Life of Rubens*, p. 39. — [2] SMITH, *ibid.*, p. 41.
[3] BASAN. HORACE WALPOLE, *Anecdotes*, t. Ier, p. 142.

Voici comment Rubens conçut cette œuvre allégorique, qui se compose de neuf compartiments. La pièce du milieu est ovale et représente Jacques Ier assis sur des nuages et ayant sous ses pieds un globe porté par un aigle, symbole de sa puissance. A sa gauche se trouve la Justice qu'il prend sous sa protection, et à sa droite une autre femme, sans doute, l'Écosse, tenant à la main un encensoir fumant, emblème de l'hommage du peuple reconnaissant. Derrière cette figure on voit la Loi ayant un livre à la main. Au-dessus de ce groupe sont disposés douze génies dont deux descendent avec les insignes de la royauté, tandis que les autres sonnent de la trompette et portent des couronnes et les emblèmes de la paix et du commerce.

La deuxième composition du milieu représente le roi Jacques couvert de ses vêtements royaux et assis sur un trône. A sa gauche on voit Bellone qui agite les carreaux de la foudre. Devant lui est agenouillée une figure armée , tenant à la main la torche de la discorde. Le roi se détourne avec horreur et dédain de ces deux personnages et regarde avec affection deux femmes qui s'embrassent et figurent la Paix et l'Abondance. Auprès d'elles se montre Mercure apaisant les démons de la guerre, l'Envie et le Mal, en les touchant de son caducée. Au-dessus du roi planent deux génies portant une couronne qu'ils placent sur sa tête.

La troisième peinture centrale nous montre le roi déjà avancé en âge. Il est assis sur un trône, ayant à la main son sceptre qu'il étend vers un enfant (Charles Ier), qui est porté par deux femmes représentant l'Écosse et

l'Irlande, tandis que l'Angleterre, placée derrière lui, lui met une couronne royale sur la tête. Sur l'avant-plan se trouve une grande quantité d'armes de toute espèce vers lesquelles l'Amour tourne son flambeau allumé. Enfin, à côté du roi, se tiennent deux autres figures allégoriques, tandis qu'au-dessus de lui planent deux génies qui portent le blason royal des trois royaumes unis.

De chaque côté de la pièce ovale du milieu est disposée une frise composée d'un grand nombre de génies conduisant des chars, dont l'un est traîné par des lions, l'autre par un ours et un bélier; ils sont précédés de génies qui portent des grappes de fruits et des gerbes d'épis, tandis que d'autres chargent les chars de fruits ou guident les animaux qui y sont attelés. Ces frises signifient la prospérité de l'Angleterre.

Les quatre autres allégories représentent les vertus du pouvoir royal. Le bon gouvernement est représenté par une femme tenant un mors de bride à la main et foulant la Sédition à ses pieds. Apollon, dont la tête est le portrait du roi, figure la richesse et la gloire du pays; il porte dans ses bras une corne d'abondance d'où tombent les symboles de la royauté et une profusion d'or, et il foule à ses pieds l'Avarice qui tient des sacs d'or. La Sévérité est représentée par Hercule, qui terrasse avec sa massue l'Envie, enfin la Sagesse par Minerve, qui chasse la Sédition [1].

Toute cette série de peintures fut gravée en 1720 par Gribelin. Le burin de Lucas Vosterman, jeune, repro-

[1] SMITH, *Catalogue raisonné*, p. 234 et suiv.

duisit la composition centrale, représentant l'Apothéose, avec les deux frises qui l'accompagnent.

Rubens obtint, pour ces ouvrages, la somme de trois mille livres sterling [1]. La construction de l'édifice, dû à l'architecte Inigo Jones, avait coûté dix-sept mille livres. Van Dyck décora plus tard les parois de la même salle, de peintures représentant l'histoire de l'ordre de la Jarretière [2].

Outre ce grand travail, Rubens peignit un autre sujet allégorique, qui est indiqué au catalogue de Charles Ier sous le titre de *Peace and War*, la Paix et la Guerre [3]. Au centre de cette composition, qui présente quatorze figures, on voit une belle femme nue qui allaite un enfant. A sa droite, plus près de l'avant-plan, est accroupi à ses pieds un satyre versant d'une corne d'abondance une grande quantité de fruits (avec lesquels un léopard s'amuse à jouer) à deux enfants qui s'approchent guidés par deux Amours, dont l'un tient une torche et dont l'autre place une couronne sur la tête du plus âgé des enfants. Derrière le satyre se trouvent deux nymphes dont l'une porte des vases d'or et d'argent, et dont l'autre joue du tambourin. Derrière ce groupe, qui figure la Paix, la Concorde et l'Abondance, on voit Minerve qui les protége contre la Guerre, représentée par un homme armé et accompagné de deux Furies. Un paysage forme l'arrière-plan. Cette pièce se distingue surtout par la richesse de sa couleur et par sa belle exécution [4].

[1] HORACE WALPOLE, *Anecdotes*, t. II, p. 142. — [2] ID., *ibid.* — [3] *Catalogue of Charles I*, n° 13, p. 86. — [4] SMITH, p. 161.

Cet ouvrage, qui fut présenté à Charles Ier par Rubens, vers l'an 1630, tomba plus tard dans la possession de la famille Doria à Gènes. Il rentra en Angleterre en 1802 et fut payé trois mille guinées par le marquis de Stafford qui le donna, en 1827, à la galerie nationale [1].

Nous avons déjà fait mention du tableau représentant saint Georges et qui est un des plus beaux que Rubens produisit en Angleterre. Cette pièce représente un vaste paysage coupé par une rivière, la Tamise, et au fond duquel on aperçoit le palais de Windsor. Vers le centre, on voit saint Georges tenant le pied droit appuyé sur le cou du dragon vaincu et présentant à Cléodelinde la ceinture qu'elle lui avait donnée pour lier le monstre. Ces deux figures sont les portraits du roi Charles Ier et de la reine Henriette-Marie. Plus près du spectateur, à droite, est disposé un groupe de quatre femmes qui déplorent les ravages commis par le dragon et exprimés par des cadavres couchés sur le sol et de la vue desquels deux enfants se reculent avec horreur. Deux écuyers se trouvent à la gauche du saint. L'un d'eux, monté sur un cheval, est armé de pied en cap, l'autre est debout à côté de son cheval dont il tient la bride. Derrière eux sont placées, sur une colline, neuf figures qui regardent la scène. A l'extrémité de la composition on remarque trois femmes qui se tiennent embrassées et contemplent avec étonnement l'exploit du saint, vers lequel descendent deux anges portant chacun une couronne.

Ce tableau, selon Michel [2], fut offert par Rubens au

[1] SMITH, p. 161. — [2] MICHEL, p. 176.

roi, mais c'est une erreur; car le catalogue royal lui-même porte que cet ouvrage fut acheté par le roi à M. Endymion Porter [1]. Après la dispersion de la collection de Charles Ier, il fut emporté à Paris et entra dans la galerie du duc d'Orléans. A la vente de cette galerie, en 1798, il fut payé mille guinées par M. Morland, des mains duquel il rentra dans la collection royale d'Angleterre [2].

Pour le comte de Pembroke, Rubens peignit une *Assomption de la Vierge,* qui se trouve aujourd'hui dans la collection de Wilton-House en Angleterre [3].

Enfin il dessina en grisaille, pour le roi, les modèles d'une aiguière et d'un bassin représentant le *Jugement de Pâris* et *Galathée.* Ces pièces, qui furent ciselées en argent par le célèbre sculpteur Théodore Rogiers, sont connues par les gravures de Jacques Neefs [4].

Ainsi Rubens faisait marcher de pair l'art avec la diplomatie. Il fut tellement heureux dans ses négociations que, avant le 6 mars 1630, il se trouvait à Londres un ambassadeur espagnol, don Carlos Colonna, auquel il avait réussi à ouvrir la voie. Car il existe de cette date un document [5] portant que « Milord Carlisle donna deux fêtes magnifiques dans le cours de la même semaine, à l'ambassadeur d'Espagne et à M. Rubens, l'agent qui prépara la venue de ce diplomate. »

Cependant, en Angleterre, comme partout, Rubens comprit si bien la dignité de l'art, qu'il plaça toujours

[1] *Charles Ist, Catalogue,* n° 1, p. 166. — [2] SMITH, p. 163. — [3] ID., *ibid.,* p. 255. — [4] HORACE WALPOLE, p. 143. — [5] *Museum, 6 march* 1630. WALPOLE, *loco citato,* note.

le peintre au-dessus du diplomate. On raconte qu'un jour deux seigneurs, revêtus de hautes fonctions à la cour de White-Hall, étant venus le voir, le trouvèrent devant un chevalet le pinceau à la main. L'un d'eux, pour l'excuser, comme si cette occupation eût été trop vile pour l'envoyé d'un roi, dit à son compagnon :

— L'ambassadeur de Sa Majesté Catholique s'amuse parfois à peindre.

— Votre seigneurie se trompe, répondit l'artiste. Le peintre Pierre-Paul Rubens s'amuse parfois à être ambassadeur.

La paix fut conclue entre l'Espagne et l'Angleterre au mois de novembre 1630.

Charles Ier, pour donner à Rubens un témoignage éclatant de l'estime qu'il avait conçue pour l'artiste et pour l'homme politique, résolut de le créer chevalier de l'ordre de l'Éperon. La cérémonie eut lieu, selon Michel [1], en plein parlement. Toutefois cette circonstance n'est point attestée par les écrivains anglais. La fête se tint au palais de White-Hall, d'après Walpole [2], le 21 février 1630, tandis que le diplôme lui-même porte la date du 15 décembre de la même année. Le roi, non content de l'avoir revêtu de cette haute distinction, lui fit présent de l'épée avec laquelle il lui avait conféré la chevalerie, et lui donna une augmentation d'armes en ajoutant à son blason un franc canton de gueules au lion passant d'or [3]. Voici la copie textuelle du diplôme qui fut remis au peintre en cette occasion :

[1] MICHEL, p. 175. — [2] *Anecdot. of painting*, t. II, p. 44. — [3] SMITH, *Life of Rubens*, p. XL.

«Carolus Dei gratiâ Magnæ Britanniæ, Franciæ et Hiberniæ Rex, fidei Defensor, etc., universis et singulis, Regibus, Principibus, Ducibus, Marchionibus, Comitibus, Baronibus, Proceribus, Dominis ac Nobilibus quibuscumque ad quos præsentes litteræ pervenerint, salutem. Cum nihil habeat nec natura nostra melius, quam ut velimus, nec fortuna nostra majus, quam ut possimus virtutem condignis præmiis afficere, et eo dignitatis nos sciamus à divinâ bonitate evectos, ut habeant boni quem suspiciant meritorum humanorum remuneratorem publicum, à Summo proximum, nos ex bonorum numero selegimus Petrum Paulum Rubenium ex urbe Antverpiæ oriundum, Serenissimi Regis Hispaniarum Philippi Secretarium et ejusdem Senatûs privati in Flandriâ Conciliarium, serenissimæ Infantæ Isabellæ Claræ Eugeniæ ex Famulitio Aulico Nobilem et virum, cum, magno ergà nos et subditos nostros affectu et meritis, nobis apprimè charum, tum vero maximè, insigni ergà Regem Dominum suum fide et morum sapientiâ scientiæque rerum, quibus ingenii et generis sui nobilitatem illustravit, Regiæ nostræ curiæ commendabilem, quin etiam memores sumus quantâ integritate et industriâ sese publicæ tranquillitatis necnon pacis inter Nos et Regem suum novissimè sancitæ studiosum apud Nos præstitit, quamobrem Nos, in affectus Nostri et virtutis suæ monumentum, suprà dicto Petro Paulo Rubenio ad avitam nobilitatem insuper Equitis aurati gradum contulimus, eâque illum dignitate lubenter merentem insignivimus, tum gladium quo Equitem creavimus ipsi dono dedimus, atque, ut gratiæ nostræ etiam ad posteros ejus

luculentum aliquod argumentum derivetur, maturo consilio, certâ scientiâ et de plenitudine Regiæ nostræ potestatis, ejusdem Petri Pauli Rubenii clypeo armorum gentilitiorum additamentum ex insignibus nostris regiis excerptum, videlicet Leonem aureum in cantone rubro, sicut in margine præsentium clarius depictum cernitur, adjunximus. Volentes et confirmantes quod præfatus Petrus Paulus Rubenius et hæredes ejus masculi de corpore suo legitimè procreati additamentum prædictum in clypeis et insignibus suis gestare atque uti possint in perpetuum, eademque hæc omnia et singula Serenissimos Regem Hispaniarum et Archiducissam Austriæ præfatos grata habituros minimè dubitamus. In quorum testimonium has litteras nostras fieri fecimus patentes. Dat. apud Palatium nostrum Westmonasteriense decimâ quintâ die Decembris, anno regni nostri sexto, verum à Virginis partu salutifero supra millesimum sexcentesimum tricesimo [1].

CAROLUS R.

[1] Traduction :

« Charles, par la grâce de Dieu roi de la Grande-Bretagne, de France et d'Irlande, défenseur de la foi, etc. A tous ceux, Rois, Princes, Ducs, Marquis, Comtes, Barons, Grands, Seigneurs et Nobles, qui ces présentes lettres verront, salut. Comme notre nature n'a rien de meilleur que de vouloir, et notre fortune rien de plus grand que de pouvoir dignement récompenser la vertu, et comme nous savons que nous avons été élevé si haut en dignité par la Grâce Divine, afin que les bons sachent qu'ils possèdent, après Dieu, un rémunérateur public des mérites humains, — nous avons choisi dans le nombre des bons Pierre-Paul Rubens, né dans la ville d'Anvers, secrétaire du sérénissime roi d'Espagne, Philippe, et membre de son conseil privé en Flandre, gentilhomme de la cour de la sérénis-

Le but de son voyage ainsi glorieusement rempli, Rubens alla prendre congé du roi. Dans cette dernière audience, Charles Ier, comme si toutes les faveurs qu'il lui avait accordées ne lui parussent pas suffire encore à récompenser le mérite du peintre et du diplomate, lui fit présent d'une bague de diamant, du cordon de son chapeau, qui fut évalué à dix mille écus et d'une chaîne

sime Infante Isabelle Claire Eugénie, lequel nous est aussi particulièrement cher par son affection et ses mérites envers nous et nos sujets, qu'il s'est rendu recommandable à notre cour par son insigne fidélité au Roi son maître, par la sagesse et par les connaissances pratiques qui rehaussent si éminemment la noblesse de son esprit et la gloire de sa race; comme, en outre, nous prenons en considération l'intégrité et l'intelligence qu'il a montrées en s'employant à la paix récemment conclue entre nous et le roi son maître, — Nous avons, en souvenir des bonnes qualités dont il a fait preuve et de notre affection spéciale, ajouté à la noblesse de famille dudit Pierre-Paul Rubens la dignité de chevalier de l'Éperon d'or, et lui avons librement conféré ce grade selon son mérite, et fait présent de l'épée avec laquelle nous l'avons affilié à l'ordre, et afin qu'il reste à ses descendants une preuve évidente de notre faveur, nous avons, après mûre délibération, avec connaissance de cause et selon la plénitude de notre pouvoir royal, ajouté au blason dudit Pierre-Paul Rubens une augmentation d'armes prise dans notre blason royal, à savoir un canton de gueules au lion d'or, tel qu'il se trouve plus clairement dépeint en marge des présentes lettres; voulant et confirmant que ledit Pierre-Paul Rubens et ses héritiers mâles légitimes, puissent porter et employer à perpétuité ladite augmentation d'armes en leur blason, ne doutant pas que toutes ces choses et chacune d'elles en particulier ne soient agréables au sérénissime roi d'Espagne et à la sérénissime archiduchesse d'Autriche. En foi de quoi nous avons fait dresser ces lettres patentes. Ainsi fait en notre palais de Westminster, le quinzième jour du mois de décembre, l'année mil six cent trente de la glorieuse nativité de Notre-Seigneur, de notre règne le sixième.

CHARLES R. »

d'or ornée du portrait royal [1]. Michel dit que Rubens porta toujours cette chaîne d'or et ce cordon jusqu'à la fin de sa vie [2].

Les difficultés que Rubens eut à vaincre pour parvenir à poser cet acte de sa vie diplomatique furent incontestablement immenses. Il suffit, pour les apprécier, de rappeler cette seule circonstance, que le traité établi entre l'Espagne et l'Angleterre fut très-désavantageux au roi Charles, qui dut y sacrifier son beau-frère, le malheureux électeur palatin Frédéric V, époux d'Élisabeth, fille de Jacques Ier [3].

Le roi Philippe IV n'attendit pas l'arrivée de Rubens en Espagne pour lui donner des témoignages de sa satisfaction. Il lui fit remettre, avant son départ d'Angleterre, un bassin et une aiguière d'argent [4].

Le peintre, ayant ainsi terminé tous ses travaux à Londres, partit presque aussitôt pour l'Espagne. Le roi lui fit à Madrid l'accueil le plus honorable, et se félicita d'avoir choisi, pour terminer toutes ces épineuses difficultés, l'homme politique le plus capable de mener à bonne fin ses négociations avec un prince qui devait professer une si grande sympathie pour l'artiste d'abord. Aussi il songea dès lors à le récompenser dignement des services que sa sagesse avait ainsi rendus à la cause du pays. Le 20 août 1631 et non le 21 août 1630, comme Michel

[1] SMITH, *Life of Rubens*, p. 41. — [2] MICHEL, p. 175. — [3] Voyez sur la part prise par Rubens à ces négociations : KHEVENHULLER, *Annales Ferdinandei*, t. XI, p. 893 et 897, ad annum 1629 ; FIORILLO, *Geschichte der Zeichn. Kunste*, t. III, p. 10. — [4] *Historische Levensbeschryving van P. P. Rubens*, p. 451 ; note 42.

l'avance [1], Philippe IV octroya à Rubens la confirmation à son titre de chevalier de l'Éperon et le nomma chevalier de la Clef d'Or [2]. Voici le texte du diplôme, qui est conçu en français:

« Philippe, par la grâce de Dieu Roy de Castille, de Léon, d'Arragon, des Deux-Siciles, de Hierusalem, de Portugal, de Navarre, de Grenade, de Tolède, de Valence, de Galice, de Maillorques, de Séville, de Sardaine, de Cordue, de Corhèque, de Murcie, de Jaen, des Algarbes, de Algezire, de Gibraltar, des îles de Canaries, des Indes tant Orientales que Occidentales, des isles de terre ferme de la Mer Océane, archiduc d'Autriche, duc de Bourgogne, de Lothier, de Brabant, de Limbourg et de Luxembourg, de Gueldre et de Milan, comte d'Habsbourg, de Flandres, d'Artois, de Bourgogne, de Thirol, Palatyn et d'Haynau, de Hollande, de Zélande, de Namur et de Zutphen, prince de Zwave, marquis du Saint-Empire de Rome, Seigneur de Foize, de Salins, de Malines, des cités, villes et pays d'Utrecht, d'Over-Yssel et de Groeninghe, dominateur en Asie et Africque, — à tous ceux qui ces présentes verront, salut. Sçavoir faisons que pour la bonne relation qui faite nous a esté de notre cher et féal Paul Rubens, secrétaire de nostre conseil privé en nos Pays-Bas, et des bons et agréables services qu'il nous a rendus en différentes occasions, tant en nosdits Pays-Bas, en cette nostre cour,

[1] *Histoire de la Vie de Rubens*, p. 179.

[2] Il existe, dans la collection du comte Spencer en Angleterre, un portrait de Rubens peint par Van Dyck, où il est représenté vêtu de noir et portant la Clef d'or, insigne de cet ordre.

qu'en Angleterre où il a été envoyé de nostre part pour affaires concernant grandement nostre service et le bien public, s'estant en tout honorablement et utilement acquitté de son devoir à nostre entière satisfaction, et avec particulier témoignage de son zèle, dextérité et suffisance, pour ces causes et pour tout ce que de nous considéré, même adfin de le stimuler davantage et lui donner occasion par quelque marque d'honneur de s'esvertuer de plus en plus en nostre service, nous désirant favorablement le traiter, décorer et élever, avons de avis et favorable intercession de nostre très-chère et très-amée bonne tante Madame Isabela Clara Eugenia, par la grâce de Dieu Infante d'Espagne, etc., ledict Paul Rubens fait et créé, faisons et créons Chevalier par ces présentes, voulons et entendons que doresnavant il soit tenu et réputé pour tel en tous ses actes et besoignes, et jouisse des droits, libertés et franchises dont jouissent et ont accoutumé de jouir tous autres chevaliers par toutes nos terres et seigneuries, et signamment nos dicts Pays-Bas, tout ainsi et en la même forme et manière comme s'il eust été faict et créé Chevalier de nostre propre main; mandons et commandons à tous nos lieutenants, gouverneurs, maréchaux, et autres nos justiciers, officiers et subjects, à qui ce peut toucher en quelque manière que ce soit, que ledict Paul Rubens ils souffrent et laissent du dict titre de Chevalier, et de tout ce contenu en ces dictes patentes, plainement et paisiblement jouyr et user, sans luy faire, mettre ou donner, ni souffrir estre faict, mis ou donné aucun trouble, destourbier, ou empeschement

au contraire, car ainsi nous plaist-il, pourvu qu'au préalable ces dictes présentes soient présentées à Don Juan de Castillo nostre secrétaire du régistre des Mercèdes, afin d'en estre tenu note et mémoire ès livres de sa charge. En tesmoignage de quoy nous avons signé ces présentes de nostre main et à icelles faict mettre nostre grand scel. Donné en nostre ville de Madrid, royaume de Castille, le vingtième jour du mois d'aoust de l'an de grâce mil six cent trente et un, et de nos règnes le onzième.

J. PHILIPPE. »

Avant de quitter la cour de Madrid, Rubens peignit encore plusieurs portraits de personnages de la cour, et prit la mesure des ouvrages qui lui furent commandés pour le palais de Torre de la Parada et qui devaient représenter des scènes tirées des Métamorphoses d'Ovide [1].

Il paraît que les longues négociations politiques dont notre peintre eut à s'occuper en Espagne et en Angleterre, marchèrent de front avec une négociation domestique que Rubens mena également à bonne fin. Au mois d'avril 1630, selon Michel [2], mais, selon les registres de la collégiale de Saint-Jacques à Anvers, au mois de novembre de la même année [3], il se maria avec une jeune fille de seize ans, nommée Hélène Fourment. Elle appartenait à une famille riche et considérée, et tous les historiens s'accordent à vanter

[1] WAAGEN. p. 212. — [2] *Histoire de la Vie de Rubens*, p. 182.

[3] Ces registres portent : « *November Anno* 1630, PETRUS PAULUS RUBENS. HELENA FOURMENT. *Solemnis ut ipso Nicolai cum dispensatione proclamationum et temporis clausi coram Petro Fourment et Daniele Fourment.* »

sa beauté extrordinaire, ses excellentes qualités et son éducation choisie. Elle lui servit fréquemment de modèle, car on reconnaît son portrait dans un grand nombre de tableaux historiques de Rubens.

S'il n'y a ici une grande erreur dans les dates, Rubens a donc dû faire, en 1630, un voyage à Anvers et retourner ensuite à Londres pour recevoir l'ordre de l'Éperon d'or, le 15 décembre suivant. Cependant nous n'avons trouvé nulle part qu'il soit fait mention de ce voyage, ni que sa femme ait paru à la cour d'Angleterre ou à celle d'Espagne.

Quoi qu'il en soit, Rubens se trouva de retour dans les Pays-Bas en 1631. C'est alors qu'il fut introduit dans les négociations avec la reine Marie de Médicis, qui s'était réfugiée à Bruxelles, depuis le mois de novembre 1630, après cette journée si connue, dans l'histoire de France et du cardinal de Richelieu, sous le nom de *la Saint-Martin des Dupes* [1]. Nous avons dit plus haut comment ces négociations se terminèrent.

Maintenant, débarrassé du fardeau des affaires et ayant rétabli son intérieur selon ses désirs, Rubens reprit cette vie active, calme et retirée, qui convenait si bien à ses goûts et qui fut si profitable à sa gloire, car il n'avait plus à songer à la fortune, la fortune ayant tout fait pour lui.

En 1631, il fut revêtu de la dignité de Doyen de l'académie de peinture d'Anvers, à laquelle il présénta,

[1] VAN DER VYNCKT, *Histoire des Troubles des Pays-Bas*, t. III, p. 182 et suiv.

selon l'usage, le fameux fauteuil couvert de maroquin, que l'on conserve encore avec un soin si religieux au musée de cette ville dans une caisse de verre. Sur le dos de ce siége historique on lit encore l'inscription suivante : « PETRUS PAULUS RUBENS. 1631. » Le tableau d'inauguration qu'il offrit à ce corps, représente *la Vierge avec l'Enfant et saint Joseph*, et se voit au même musée.

Parmi les premiers ouvrages que Rubens produisit à son retour à Anvers, il faut citer le *Christ montant au Calvaire*. Ce tableau fut peint en seize jours pour l'abbaye d'Afflighem; il se trouve aujourd'hui au musée de Bruxelles [1]. Rubens composa, pour cette même abbaye, une esquisse représentant le *Miracle de saint Benoît en présence de Totila, roi des Goths*. Le tableau ne fut jamais exécuté. L'esquisse fait aujourd'hui partie de la collection de M. Schamp à Gand [2].

Après le Calvaire dont nous venons de parler, il commença un grand ouvrage pour l'église paroissiale d'Alost. Cette pièce, qui lui fut commandée par la confrérie de saint Roch, représente *Saint Roch intercédant pour les pestiférés*. Elle est regardée comme une des plus belles productions du maître, tant sous le rapport de l'expression, que sous celui de la couleur et du clair-obscur. Elle fut terminée en huit jours et ne coûta que huit cents florins, que la confrérie lui remit aussitôt que la peinture fut achevée. La riche abbaye d'Afflighem ayant fait difficulté de lui payer les seize cents florins qu'il demanda de son Calvaire, Rubens fut surpris de la célérité

[1] *Catalogue du Musée de Bruxelles*, n° 125. — [2] N° 5 du catalogue.

que les confrères d'Alost mirent à s'acquitter envers lui. Aussi, outre leur grand tableau et sans la moindre augmentation de prix, il leur donna trois cadres plus petits dont l'un représente le *Christ à la Croix*, le second *un Ange guérissant saint Roch de la peste*, et le troisième *Saint Roch en prison* [1]. Ces tableaux, après avoir figuré au musée du Louvre, se retrouvent depuis 1815 à Alost.

La cathédrale de Gand obtint de Rubens une toile représentant *Saint Bavon distribuant des aumônes aux pauvres*. Sir Joshua Reynolds, dans son *Tour through Flanders*, parle avec les plus grands éloges de cette pièce qui, sous l'empire, fut donnée par Napoléon au musée de Bruxelles, mais qui, après les événements de 1815, fut restituée à la cathédrale gantoise.

L'église des Jésuites à Gand lui commanda le *Martyre de saint Liévin*. Ce tableau fut acheté par le roi Louis XVI, après la suppression des couvents, sous le gouvernement autrichien. Napoléon le donna au musée de Bruxelles où on le voit encore aujourd'hui [2].

Rubens peignit trois morceaux pour les Récollets de Gand, *le Christ voulant foudroyer le monde*, *la Madeleine mourant entre les bras des Anges*, et *Saint François d'Assise recevant les stigmates*. Le premier fut donné par Napoléon au musée de Bruxelles [3], le second à celui de Lille, le troisième à celui de Gand [4].

Les Jésuites de Louvain lui demandèrent un *Saint*

[1] MICHEL, p. 188. — [2] *Catalogue du musée de Bruxelles*, n° 123. — [3] Ibid, n° 122. — [4] *Hist. Levensb.* van P.-P. Rubens, pag. 453 et suiv. note 49.

Ivon, vêtu en jurisconsulte et remettant des papiers à une femme agenouillée qui tient un enfant dans ses bras. Cet ouvrage, qui fut vendu lors de la suppression de l'ordre, est sorti du pays.

Enfin nous citerons encore :

L'*Adoration des Mages*, peinte pour le couvent des Sœurs-Blanches à Louvain, et qui se voit aujourd'hui dans la collection de lord Grosvenor en Angleterre [1] ;

Saint Pierre et Saint Paul, tableau qui se trouvait dans l'église de Saint-Donat à Bruges, et qui fut vendu il y a quelques années [2] ;

La Sainte Trinité auprès de laquelle la Vierge intercède pour les âmes du purgatoire, et le *Martyre des Machabées*, deux pièces peintes pour la cathédrale de Tournai et qui ont fait partie du musée du Louvre ; la première fut restituée à la cathédrale tournaisienne en 1815, la seconde fut donnée par Napoléon au musée de Nantes [3] ;

L'Adoration des Mages, commandée par les Capucins de Tournai, et que possède aujourd'hui le musée de Bruxelles [4] ; ce tableau fut traversé par un boulet pendant un des siéges que Tournai eut à soutenir dans le cours du siècle passé ;

Saint Joseph présentant l'enfant Jésus à Dieu le Père, ouvrage qui, composé pour les Petits-Carmes de Namur, disparut pendant l'invasion des armées républicaines dans nos provinces ;

[1] SMITH, p. 55. — [2] *Historische Levensbeschryving van P. P. Rubens*, p. 454, note 52. — [3] Ibid, p. 454, note 53. — [4] *Catalogue*, n° 127.

Le Martyre de sainte Catherine, exécuté pour l'église de cette sainte, à Lille, et qu'on y voit encore aujourd'hui;

La Descente de Croix, *l'Adoration des Mages*, et *Saint François d'Assise recevant l'enfant Jésus des mains de la Vierge*, peints pour l'église des Capucins de Lille, et qui se trouvent aujourd'hui au musée de cette ville;

L'*Adoration des Mages*, exécutée pour le maître-autel de l'église de Saint-Martin, à Winnoxbergen, et qui, après avoir été vendue en 1766 au prix de 60,000 fr., à M. Rendon de Boisset, parut en 1801 à la vente de la collection de M. Robit et fut laissée au prix de 7950 fr. [1];

Enfin, *la Descente de Croix*, peinte pour la cathédrale de Saint-Omer et qui orne encore le maître-autel de cette église.

Cependant, à peine Rubens eut-il ainsi repris ses travaux d'art, que le champ de la diplomatie vint à se rouvrir pour lui. La guerre avec la Hollande était devenue plus flagrante que jamais depuis le départ du marquis de Spinola, et le prince Frédéric Henri menaçait les provinces mêmes où l'Espagne avait maintenu sa puissance. Maître du Limbourg et de la Zélande, il pouvait tomber des deux côtés sur la Belgique. Ses progrès alarmèrent si vivement la cour de Bruxelles, qu'elle songea plus que jamais à renouveler sa trêve avec les Provinces Unies. L'archiduchesse invoqua donc de nouveau le secours de Rubens; ce fut en 1632. Le peintre avait montré tant de capacité et de prudence dans les négociations

[1] SMITH, p. 41 et 42.

de Londres, que, de concert avec le marquis d'Aytona, elle résolut de l'envoyer à La Haye pour y faire des ouvertures aux États-Généraux relativement à une suspension d'armes qui pût au moins donner à la Belgique le temps d'attendre des secours de l'Espagne. Rubens s'y employa si bien qu'il réussit encore cette fois à faire nouer des relations entre les deux pays. Cependant les négociations, après avoir duré près de deux ans, n'obtinrent aucun résultat [1], grâce à l'intervention du cardinal de Richelieu qui parvint à renverser l'œuvre de la paix.

L'infante Isabelle mourut à Bruxelles le 1er décembre 1633, et le marquis d'Aytona prit par intérim le gouvernement général des Pays-Bas, dans lequel il fut bientôt remplacé par le prince-cardinal, l'infant Ferdinand, frère unique du roi Philippe IV. Ce prince, en venant d'Italie, par l'Allemagne, avec un corps d'armée assez considérable, se joignit à Ferdinand, roi de Hongrie, et contribua puissamment au gain de la sanglante bataille de Nordlingen, où les Suédois furent complètement écrasés le 17 août 1634. Cette grande victoire remportée, le nouveau gouverneur-général fit son entrée en Belgique.

Dans les premiers mois de l'année 1635, il fit annoncer à la ville d'Anvers qu'il viendrait la visiter au mois de mai suivant. La ville se prépara donc à le recevoir avec une pompe digne d'elle et de lui, et résolut d'orner les rues, par lesquelles il devait passer, d'arcs de triomphe qu'elle chargea Rubens de dessiner.

[1] Voir sur ces négociations VANDERVYNCKT, t. III, p. 202 et suiv.

Au commencement du mois de mai [1], ce fut une fête si magnifique qu'on se serait cru aux plus beaux jours de cette noble et splendide cité. Le prince s'embarqua, le matin, au canal de Bruxelles dans un yacht doré et richement meublé, et il partit, suivi de cent autres bâtiments tant grands que petits. A midi il toucha à Willebroeck pour dîner et le soir à quatre heures il aborda au faubourg de Kiel à Anvers. Les cloches de la ville se mirent aussitôt à sonner à toutes volées, le peuple à applaudir, la citadelle et les forts à faire tonner leurs canons. Il prit son logement à la citadelle même, dans la demeure de don Emmanuel de Pimentel, comte de Féria, commandant de cette forteresse.

Le lendemain, à quatre heures après-midi, il sortit à cheval du château et se dirigea vers la ville, accompagné du marquis d'Almenara, son premier chambellan, du marquis d'Estona, son grand écuyer et chevalier de la Toison d'or, et d'Alphonso Perez de Vivero, comte de Fonte Saldana, chevalier de l'ordre d'Alcantara, son chambellan. Ce cortége marchait au milieu d'une compagnie d'archers, suivie de deux escadrons de cavaliers de la garde du prince; il était fermé par les nobles et les seigneurs les plus distingués du pays, à cheval ou en voiture. Dans le premier carrosse se trouvait Pierre Roosen, chancelier du conseil de Brabant et conseiller intime du prince, et Joan à Sancto Augustino, confesseur et aumônier de Ferdinand.

Arrivé à la porte de la ville, l'archiduc y trouva toute

[1] Le 25 avril, selon la *Chronycke ofte beschryving van de stad Antwerpen*.

la bourgeoisie en armes et fut reçu par le chevalier Robert Tucher, premier bourgmestre de la ville, qui posa un genou en terre et fit au prince un magnifique discours latin, après lequel, il conduisit Son Altesse, accompagné des doyens des corporations de la ville, dont chacun, revêtu d'une toge noire, tenait un cierge blanc à la main, à l'abbaye de Saint-Michel où un logement lui était préparé.

Ferdinand entra dans la ville par la porte de l'Empereur, où l'attendait une jeune fille, représentant la Vierge d'Anvers et accompagnée de plusieurs enfants dont l'un lui offrit les clefs de la ville sur un plateau d'argent entouré d'une couronne de laurier.

Entré dans la ville, il passa sous les arcs de triomphe disposés sur la route qu'il avait à parcourir pour atteindre l'abbaye.

Le premier était d'ordre ionique et se trouvait planté près de l'église Saint-George. Il avait quatre-vingts pieds de haut et soixante-dix-huit de large, et était orné de peintures allégoriques faisant allusion à la bataille de Nordlingen.

Le deuxième, érigé par la nation de Portugal, était d'ordre toscan. Il se trouvait dans la rue de l'Hôpital, vis-à-vis de la rue d'Aremberg. Il avait soixante-quatre pieds de haut sur quarante-quatre de large. On y voyait deux peintures qui représentaient l'un le roi d'Espagne envoyant en Allemagne son frère, que suivent la Victoire, la Religion, la Félicité et la Miséricorde; l'autre, l'Allemagne agenouillée devant le prince à cheval, vers lequel s'avance la Victoire avec des palmes et des lauriers.

Le troisième, disposé au bout de la rue des Tanneurs, était d'ordre composite. Il avait soixante-quinze pieds de haut, trente-huit de large et vingt de profondeur. Les peintures dont il était décoré faisaient allusion à l'union des maisons d'Autriche et de Bourgogne par Marie de Bourgogne, fille unique de Charles le Téméraire, et l'archiduc Maximilien, fils de l'empereur Frédéric IV.

Le quatrième, qui s'élevait à l'entrée de la Place de Meir, était consacré aux empereurs de la maison d'Autriche. Il était décoré de douze figures impériales et de douze divinités païennes. Il était surmonté d'un obélisque orné de guirlandes et de flambeaux.

Le cinquième se dressait près de la grande porte de l'église de Saint-Jacques et présentait la forme d'un catafalque surmonté d'un chandelier à sept branches où brûlaient autant de flambeaux. Tout cet édifice était destiné à représenter le deuil que la mort d'Albert et d'Isabelle avait laissé dans nos provinces.

Le sixième était placé dans la rue Neuve. Élevé par le magistrat de la ville, il avait soixante-douze pieds de haut, quarante-deux de large et vingt-six de profondeur. Il était d'ordre romain, garni de six colonnes ioniques, et, surmonté de l'Aurore assise sur son char et traînée par quatre chevaux blancs, symbole de la vigilance; il présentait des peintures allégoriques faisant allusion à la bataille de Nordlingen.

Le septième se montrait au bout de la même rue et représentait le Temple de Janus, où l'Amour et l'Amitié refoulent la Discorde, l'Erreur et les Furies.

Le huitième se trouvait au bout du grand Marché. Dressé par l'académie des peintres et des graveurs, il présentait une forme d'amphithéâtre tout rempli de personnes vivantes. On y voyait un grand arbre dont les rameaux étaient garnis de banderoles où se lisaient les noms des princes et des princesses de la maison d'Autriche. Au pied du tronc se tenait l'Église accompagnée de la Foi, de l'Espérance et de la Charité et des autres vertus chrétiennes. Sur l'avant-plan, se montraient d'un côté les sectes hérétiques et païennes abattues aux pieds de la Religion; de l'autre, le duché de Brabant agenouillé devant elle, tenant dans les deux mains les armes du royaume d'Espagne et implorant la protection du prince Ferdinand.

Quand le gouverneur-général eut passé sous ce dernier arc de triomphe, il se dirigea vers la cathédrale, où, descendu de son cheval, il fut reçu sous le grand portail par le chapitre, précédé d'Aubert le Mire, alors vicaire-général du diocèse d'Anvers, qui adressa au prince une belle et savante allocution et lui offrit l'eau bénite. Après que Ferdinand se fut agenouillé sur un prie-Dieu garni de velours cramoisi préparé pour le recevoir et eut baisé un crucifix qui lui fut présenté par Aubert le Mire, il fut conduit dans le chœur où il se mit à genoux devant l'autel pour dire ses prières, tandis que le vicaire-général entonna aussitôt le *Te Deum,* au son des trompettes, des timbales et des autres instruments de musique.

Cette cérémonie terminée, le Mire adressa une seconde allocution au prince, qui remonta, peu après, à

cheval et traversa le Vieux-Marché-aux-Grains où il trouva sur le pont Saint-Jean le neuvième arc de triomphe.

Cette composition avait la forme d'une vaste cascade. On y voyait représentés Mercure, Neptune, Amphitrite et la ville d'Anvers, accompagnés des attributs du commerce et de la navigation.

Le dixième arc de triomphe s'élevait près de la Monnaie Royale. Il avait soixante pieds de haut et quarante de large. On y voyait le Mont-Potose sur lequel se trouvaient Jason et la Toison d'Or, allusion à l'ordre de la Toison, instituée à Bruges par Philippe le Bon, duc de Bourgogne, et dont la grande maîtrise entra dans la maison d'Autriche par le mariage de Marie de Bourgogne avec l'archiduc Maximilien.

Enfin, le onzième, haut de cinquante-cinq pieds et large de trente-quatre, était planté vers l'entrée de l'abbaye de Saint-Michel. Il était d'ordre composite et représentait Hercule que Minerve conduit au temple de la vertu et de la gloire, après l'avoir fait échapper aux séductions de Vénus, de Bacchus et de Cupidon. Des monstres de toutes formes étaient répandus sur la route que suivait le héros, pour signifier les difficultés dont elle est hérissée et les rebelles et les hérétiques vaincus à la bataille de Nordlingen [1].

Les dessins et les esquisses de ces onze immenses compositions sont de la main de Rubens. Elles furent peintes par ses élèves sous sa direction et retouchées en quelques parties par lui-même. Elles sont fort éparpillées

[1] MICHEL, p. 208 à 246.

aujourd'hui. Théodore Van Thulden les grava en quatorze planches et les publia avec un portrait de Ferdinand, gravé par J. Neefs, sous le titre de *Pompa introïtus Ferdinandi.* Gevaerts, qui avait orné les arcs de triomphe de poésies latines, enrichit cette publication de notes savantes.

Après que le prince eut parcouru toutes les rues qui conduisaient à l'abbaye de Saint-Michel, il fut reçu par l'abbé qui, placé à la tête de son clergé, prononça à son tour un discours latin auquel succéda une autre harangue de Jacques Hedelheer, pensionnaire de la ville, lequel prit la parole au nom du magistrat dont il était accompagné.

Les fêtes magnifiques qui lui furent données durèrent trois jours.

Rubens, dont les productions avaient le plus servi à donner de l'éclat à cette entrée triomphale, eut le chagrin de ne pouvoir en être témoin. Il avait été désigné par le magistrat pour accompagner à cheval le prince Ferdinand, depuis la porte de l'Empereur jusqu'à l'abbaye de Saint-Michel. Mais, se trouvant précisément atteint de la goutte, il fut remplacé en cette occasion par le premier bourgmestre, le chevalier Robert Tucher [1].

Cependant le prince, ayant témoigné combien il était surpris de l'absence de Rubens, qu'il avait connu à la cour de Madrid, apprit que le peintre était malade. Il voulut donc aller lui-même lui faire une visite, et passa un temps

[1] *Historische Levensbeschryving van P.-P. Rubens*, p. 240.

assez considérable dans l'atelier et dans le Panthéon de l'artiste, dont il examina les richesses avec l'attention d'un homme de goût et appréciateur des arts.

Depuis l'an 1635, Rubens souffrit de fréquentes attaques de goutte, ce qui l'empêcha de se livrer désormais au travail avec son ardeur accoutumée. Dès ce temps aussi, il ne parut plus à la cour, et il passa dans la solitude de sa maison les dernières années de sa vie. « Peu de temps après son second mariage, dit Campo Weyerman dans son langage narquois [1], il commença à éprouver que la cour, une belle jeune femme et le vilain mal de goutte sont trois bénédictions dont un vieillard peut fort bien se passer. »

Cependant son bonheur domestique ne perdit rien de sa sérénité. Le 18 janvier 1632, sa famille fut augmentée d'une fille à laquelle il donna le nom de Claire-Jeanne. Cet enfant fut suivi de quatre autres, François, Isabelle-Hélène, Pierre-Paul et Constance-Albertine. François eut deux petits-fils, Frédéric-Ignace et Jean-Alexandre, qui moururent sans postérité, le premier, en 1720, le second, en 1746, et laissèrent s'éteindre la lignée de l'illustre peintre.

Rubens cependant ne continuait pas moins de peindre avec zèle autant que la goutte le lui permettait. En 1636, il eut la satisfaction d'être chargé, par la famille Jabach, de Cologne, de peindre un tableau pour l'église de Saint-Pierre en cette ville. Cet ouvrage lui fut commandé

[1] *Levensbeschryving der Nederlandsche kunst-schilders, etc.*, Ie deel, p. 294.

par le peintre Georges Geldorp, de Londres, à son passage par Anvers [1]. L'année suivante, le 30 juin, Geldorp, qui avait oublié d'indiquer les proportions que la toile devait avoir, lui écrivit pour lui demander si la composition était presque achevée.

Rubens lui répondit par la lettre suivante :

« Votre agréable lettre du dernier juin passé m'a été remise. Elle m'a tout éclairci, car je ne pouvais m'imaginer par quel hasard on pouvait avoir besoin d'un tableau d'autel à Londres. Quant au temps, il devrait rester limité à un an et demi, afin que je puisse servir votre ami selon mon goût et ma commodité. On pourrait le mieux se décider sur le sujet à représenter, d'après les dimensions de la pièce; car certaines compositions font meilleur effet dans un grand espace, d'autres dans un espace moyen ou petit. Cependant, s'il m'était donné de choisir ou de désirer pour ma satisfaction quelque scène de la vie de saint Pierre, je m'arrêterais au martyre de ce saint, attaché à la croix, les jambes en l'air, ce qui pourrait fournir un ouvrage extraordinairement beau (toutefois selon mon faible pouvoir). Cependant je laisse le choix à la volonté de celui qui en fera la dépense, et jusqu'au moment où nous aurons vu la mesure que l'ouvrage devra avoir. Je porte une grande affection à la ville de Cologne, parce que j'y ai été élevé jusqu'à l'âge de dix ans, et j'ai souvent désiré de la revoir, après un si long temps. Mais je crains que les dangers de la route et

[1] MICHEL, p. 260 et suiv.

mes occupations m'empêchent de satisfaire ce désir comme beaucoup d'autres. Je me recommande de tout mon cœur en votre bonté et suis pour toujours,

Monsieur,

Votre affectionné serviteur,
Pietro Pauolo Rubens [1]. »

D'Anvers, le 28 juillet 1637.

George Geldorp ayant donné à Rubens les instructions qu'il avait demandées, le peintre lui écrivit, au sujet de ce tableau, dans les termes suivants:

« Monsieur, j'ai appris par M. de Lemens que vous désirez de savoir où en est l'ouvrage que j'ai commencé pour un de vos amis de Cologne, et je n'ai pas voulu tarder de vous faire savoir qu'il est déjà fort avancé et que j'ai l'espoir de réussir à en faire une des meilleures productions qui soient jusqu'à ce jour sorties de ma main. Vous pouvez librement en instruire votre ami. Cependant je n'aimerais pas à être pressé d'achever cette pièce; mais je vous prie de laisser à ma discrétion et à ma commodité à le finir avec goût, bien que je sois fort accablé d'autres ouvrages. Le sujet de ce morceau me plaît et me charme au-dessus de tous les autres que j'ai entre les mains. Je n'ai pas écrit à votre ami de Cologne, parce que je ne le connais pas; et il me semble qu'il est plus convenable que tout se fasse par votre

[1] Traduction littérale de la lettre flamande, reproduite dans l'*Historische Levensbeschryving van P.-P. Rubens*, p. 457, note 64.

moyen. Je me recommande cordialement en votre bonté et suis pour toujours,

Monsieur,

Votre affectionné serviteur,

Pietro Pauolo Rubens [1]. »

Rubens n'acheva le tableau que beaucoup plus tard. Il n'eut pas même le temps de le livrer à M. de Lemens.

Cet ouvrage passe avec raison pour un des plus étonnants de ce peintre. Le saint est représenté attaché à la croix les jambes en l'air. A sa gauche on voit un des bourreaux, appuyé sur un genou et faisant des efforts pour planter la croix en terre. Un autre, placé à droite, tient une des mains du martyr. Trois autres sont occupés à lier et à clouer les pieds du saint. Un ange descend du ciel avec une palme et une couronne.

Cette toile est exécutée avec un soin rare et avec une étude inouïe. Le corps du saint est peint et coloré admirablement et peut être cité comme un modèle d'excellence. L'ensemble présente un caractère grandiose et une puissance d'expression auxquels tous les connaisseurs doivent rendre justice.

Elle fut acquise, après la mort de Rubens, au prix de douze cents florins par un des membres de la famille Jabach, qui en fit présent à l'église de Saint-Pierre à Cologne. Elle figura au musée du Louvre, et fut restituée en 1815 à cette ville où on la montre encore aujourd'hui en certaines occasions extraordinaires. Une

[1] Idem, *ibid.*, p. 458, note 65.

inscription placée sur l'autel dont cette composition fait l'ornement, atteste que ce monument fut érigé par la famille Jabach [1].

Depuis que Rubens avait commencé à ressentir les violentes atteintes de goutte dont il souffrait maintenant, il ne se livrait plus que rarement à de grands travaux. C'est de cette époque aussi que datent un très-grand nombre de ses petites toiles et surtout ses paysages.

Parmi ses paysages il faut citer la *Vue de l'Escurial*, que possède aujourd'hui la galerie royale de Dresde. Elle fut peinte par Momper et retouchée par Rubens, qui l'envoya au roi Charles Ier, comme on le voit par la lettre suivante adressée à Gerbier :

« Monsieur, voici la peinture de saint Laurens en Escurial achevée selon la capacité du maistre, toutes fois avecq mon advis. Plaise à Dieu que l'extravagance du sujet puisse donner quelque récréation à Sa Majesté. La montaigne s'appelle la Sierra de S. Juan en Malagon; elle est fort haute et erte et fort difficile à monter et descendre, de sorte que nous avions les nuées dessous notre venue bien bas, demeurant en hault le ciel fort clair et serain. Il y at en la summité une grande croix de bois, laquelle se descouvre aysément de Madrit, et il y a à costé une petite église dédiée à saint Jean qui ne se pouvoit représenter dedans le tableau; car nous l'avions derrière le dos, où que demeure un eremite, que voici avec son corico. Il n'est pas besoin de dire que en bas est ce superbe bastiment de saint Laurens

[1] Smith, *Catalogue raisonné*, p. 111 et 112.

en Escurial avecq le village et les allées d'arbres, avecq la Frisneda et ses deux estangs et le chemin vers Madrit qu'apparoist en hault proche de Loupont. La montaigne, couerte de ce nuage, se dit la Sierra Tocada, pource qu'elle a quasi toujours comme un voyle alentour de sa teste. Il y a quelque tour et maison a costé, ne me souvenant pas de leur nom particulièrement; mais je scay que le Roy i alloit par occasion de la chasse. La montaigne tout contre, à main gauche, est la Sierra y Puerto de Butrago. Voici tout ce que je puis dire sur ce sujet, demeurant à jamais,

Monsieur,

Vostre serviteur très-humble,

Pietro Pauolo Rubens.

P. S. J'ay oublié de dire qu'au sommet nous rencontrasmes force venayson, comme est représenté en la peinture [1]. »

Cette lettre, qui ne porte point de date, doit appartenir aux derniers mois de l'année 1639, ou aux premiers de l'année 1640.

Les attaques de goutte devinrent de plus en plus fréquentes. Rubens, cependant, ne cessait de travailler à chaque moment de répit que cette douloureuse maladie lui laissait. Son Panthéon seul lui offrait encore quelques distractions, quand le travail de l'atelier lui était impossible. Car il ne cessait pas de l'enrichir, et depuis longtemps il avait comblé le vide qu'y avait pro-

[1] *Historische Levensbeschryving van P.-P. Rubens*, p. 461, note 71.

duit la vente faite au duc de Buckingham. François du Quesnoy ne laissait rien échapper en Italie de ce qu'il jugeait pouvoir faire plaisir à son ami, et lui envoyait même les plâtres de ses propres ouvrages. Aussi, c'est à ce grand sculpteur que Rubens écrivit une de ses dernières lettres qui nous soient connues et dont nous reproduisons ici la copie. On sait que cette pièce appartenait, en 1771, au prince de Gallitzin, ambassadeur de Russie à la cour des États-Généraux des Provinces-Unies, auquel elle fut donnée par le comte de Cobentzll [1]. La voici :

Monsieur,

« Je ne puis vous exprimer les obligations que je vous ai pour les modèles que vous m'avez envoyés, ainsi que pour les plâtres de ces deux enfants admirables dont vous avez orné l'épitaphe de M. Van Huffel, dans l'église de l'Anima. Ce n'est point l'art, mais la nature même que l'on remarque dans ce marbre ainsi attendri et plein de vie. Que vous dirai-je des applaudissements universels et bien mérités que vous attire la statue de saint André, que l'on vient de découvrir [2]? Votre gloire et votre célébrité, Monsieur, rejaillissent sur notre nation entière. Si mon âge et une goutte funeste qui me dévore, ne me retenoient ici, je partirois à l'instant et irois admirer de mes propres yeux des choses si dignes d'admiration. Mais puisque je ne puis me procurer cette satisfaction,

[1] *Ibid*, p. 456, note 63.

[2] Duquesnoy fut chargé de tailler cette statue pour l'église de Saint-Pierre, à Rome, par le pape Urbain VIII.

j'espère du moins avoir celle de vous revoir incessamment parmi nous; et je ne doute pas que vostre chère patrie ne se glorifie un jour des ouvrages dont vous l'aurez enrichie. Plût au ciel que cela arrive avant que la mort, qui va bientôt me fermer les yeux pour jamais, me prive du plaisir inexprimable de contempler les merveilles qu'exécute ceste main habile, que je baise du plus profond de mon cœur.

Vostre très-affectionné et très-obligé serviteur,

Pietro Pauolo Rubens.»

D'Anvers, le 17 avril 1640.

Du Quesnoy pouvait à peine avoir reçu cette lettre, que déjà le pressentiment qu'avait Rubens de sa mort prochaine, s'était réalisé. Le grand peintre mourut d'une goutte remontée, le 30 mai 1640, à l'âge de soixante-deux ans et onze mois [1].

Il fut enterré avec une pompe et une solennité extraordinaires dans l'église de Saint-Jacques. Le cercueil fut sorti de la maison le soir, précédé du clergé, du chapitre de la cathédrale, de celui de la paroisse de Saint-Jacques et de tous les ordres mendiants. A côté s'avançaient soixante orphelins portant chacun un flambeau allumé. La marche était fermée par la famille de Rubens, suivie du corps magistral, de celui de l'académie des peintres, de la noblesse, des négociants et des principaux bourgeois de la ville. Tout ce cortége se dirigea vers l'église au milieu du deuil général de la cité et dé-

[1] Michel, p. 266.

posa le mort dans le caveau de la famille Fourment [1]. Les funérailles furent célébrées trois jours après, c'est-à-dire, le 2 juin. Le cénotaphe était entouré de soixante flambeaux ornés de croix de satin rouge. Le grand autel et le chœur de l'église étaient entièrement tendus de velours noir aux frais de la famille, et la musique de la cathédrale exécuta la messe des morts. Le cénotaphe resta dans l'église pendant six semaines avec six cierges [2]. Ce ne fut que deux ans plus tard, le 14 mars 1642, que l'évêque et le magistrat d'Anvers permirent à la famille de Rubens de faire bâtir la chapelle derrière le grand chœur de Saint-Jacques, où il repose aujourd'hui devant un autel orné d'un de ses tableaux. Cette peinture fut donnée par la veuve et représente la *Vierge assise sous un berceau de verdure et tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus*, devant lequel saint Bonaventure est agenouillé en adoration. Derrière ce saint sont disposés trois saintes et saint George, ce dernier revêtu d'une armure étincelante, ayant à la main une bannière et tenant à ses pieds le dragon vaincu. De l'autre côté on voit saint Jérôme agenouillé, qu'un ange aide à tenir un livre ouvert. Quatre anges planent au-dessus de l'enfant et tiennent une couronne de fleurs et des branches de palmier à la main. La figure de saint George est le portrait de Rubens lui-

[1] Les registres de Saint-Jacques portent ce qui suit :

« Junius anno 1640.

« *Item*. Den 2 is geweest het choorlyck van men Heer Petro Paulo Ruebens begraeven in Sr Fermentes kelder. — « *Item*. Le 2 eurent lieu les funérailles de M. Pierre-Paul Rubens, enterré dans le caveau du sieur Fourment. »

[2] IBID.

même. Marthe et Madelaine offrent les portraits des deux femmes du peintre, saint Jérôme celui de son père et un ange celui de son fils.

Outre ce tableau, la veuve plaça sur l'autel de cette chapelle une figure de marbre blanc, représentant la *Vierge des sept Douleurs*. Cet ouvrage fut, selon plusieurs écrivains, sculpté par François Du Quesnoy en Italie, d'où Rubens le rapporta. Mais cela ne nous semble guère probable; car, Du Quesnoy étant né en 1594 et Rubens étant revenu d'Italie en 1608, le sculpteur aurait dû avoir taillé ce marbre à l'âge de quatorze ans, ce qui n'est pas admissible.

Le savant Gevaerts composa pour son ami l'épitaphe suivante :

D. O. M.

PETRUS PAULUS RUBENIUS, EQUES,

Joannis, hujus urbis Senatoris, filius,
Steenii Toparcha,
hic situs est.
Qui inter cæteras, quibus ad miraculum
excelluit, doctrinæ, historiæ priscæ,
omniumque bonarum artium
et elegantiarum dotes,
non sui tantùm sæculi, sed et omnis ævi
Apelles dici meruit,
atque ad Regum Principumque virorum amicitias
gradum sibi fecit.
A Philippo IV Hispaniarum Indiarumque Rege
inter Sanctioris Consilii Scribas adscitus,

et ad Carolum I, Magnæ Britanniæ Regem
Anno MDCXXIX delegatus,
pacis inter eosdem Principes mox initæ
fundamenta feliciter posuit.
Obiit Anno sal. MDCXL., XXX maii. Aætatis LXIV.

Mais cette épitaphe ne fut tracée sur la tombe de Rubens qu'un siècle plus tard, en 1755, par les soins pieux de Jean-Baptiste Van Parys, alors chanoine de la collégiale de Saint-Jacques à Anvers, et petit-neveu de l'illustre peintre par sa grand'mère, Claire-Jeanne Rubens, qui avait épousé Philippe Van Parys, seigneur de Merxem et de Dambrugge [1]. Le chanoine ajouta les lignes suivantes à celles composées par Gevaerts :

Hoc monumentum, à Clarissimo Gevartio
olim Petro Paulo Rubenio consecratum,
à posteris hùc usque neglectum,
Rubenianâ stirpe masculinâ jam indè extinctâ,
hoc anno MDCCLV poni curavit
R. D. Joannes Bapt. Jacobus De Parys,
hujus insignis Ecclesiæ Canonicus
ex matre et aviâ Rubeniâ nepos.

R. I. P.

Non content de cette prose de Gevaerts, le chevalier Bullart composa pour le tombeau de Rubens les vers suivants :

Ipsa suos Iris, dedit ipsa Aurora colores,
Nox umbras, Titan lumina clara tibi.

[1] *Historische Levensbeschryving van P.-P. Rubens, Tableau généalogique*, p. 864, note 2.

Das tu Rubenius vitam mentemque figuris,
Et per te vivit lumen et umbra color.
Quid te, Rubeni, nigro Mors funere volvit?
Vivis, vita tuo picta colore rubet.

Trois jours avant sa mort, le 27 mai, Rubens avait fait son testament. Cet acte fut dressé par le notaire Toussaint Gayot. Nous en donnerons les dispositions relatives aux objets d'art qui se trouvaient dans la collection de l'artiste. Les voici :

« *Item.* Je lègue à mon épouse une bague de diamant provenant du roi d'Angleterre. Mais quant aux tableaux, aux statues et aux autres curiosités de ce genre, j'ordonne qu'ils soient, à une occasion favorable, vendus publiquement ou de la main à la main, comme on le trouvera le plus convenable et ce d'après l'avis des sieurs François Sneyers, Jean Wildens et le susdit Jacques Moeremans, à l'exception des portraits du testateur et de ses femmes qu'il ordonne être remis à leurs enfants respectifs; et le tableau nommé *la petite pelisse* (het pelsken), sera remis gratuitement à son épouse actuelle.

« Excepté aussi les dessins recueillis par moi et que j'ordonne que l'on conserve pour l'instruction d'un de mes fils, qui voudrait s'adonner à la pratique de l'art de la peinture, ou à défaut d'icelui, pour une de mes filles qui pourrait épouser un peintre célèbre, — et cela jusqu'à ce que le plus jeune de mes enfants ait atteint l'âge de dix-huit ans. Si, à cette époque, aucun de mes fils ne s'est consacré à l'art susdit, et qu'aucune de mes filles n'ait épousé un peintre célèbre, les susdits dessins pour-

ront être vendus et le prix qui résultera de cette vente sera partagé de la même manière que mes autres biens [1]. »

On trouva, dans le cabinet de Rubens, six chaînes d'or enrichies de médailles dont l'honorèrent les souverains, le cordon de diamants qu'il avait reçu du roi d'Angleterre, plusieurs bagues de grande valeur et d'autres joyaux précieux, tous présents de rois et de princes, des sculptures en ivoire, des cristaux de roche, des médailles antiques et modernes, des agathes orientales, des onyx, des cornalines et d'autres raretés, enfin plus de deux cent trente tableaux aussi bien des grands peintres italiens, flamands et hollandais, que de lui-même [2].

Un an après sa mort, le catalogue de son cabinet fut publié. Il se composait de 331 numéros. La plupart furent vendus à l'empereur d'Allemagne, au roi de Pologne, au roi d'Espagne et à d'autres princes. Le roi d'Espagne acheta, outre un grand nombre de tableaux, le cabinet de médailles et les autres raretés qui se trouvaient dans cette riche collection [3].

Outre les quatre-vingt-treize tableaux de Rubens indiqués au catalogue, il en avait encore plusieurs autres que la veuve ne voulut pas y faire porter par scrupule, ces ouvrages représentant des nudités qui auraient pu effaroucher les yeux chastes. Parmi ces pièces il s'en trouvait deux qui représentaient les *Trois Grâces* et *Diane au Bain*. Celle-ci fut acquise par le cardinal de Richelieu au prix de trois mille écus d'Espagne, auquel

[1] IBID, p. 459, note 67. — [2] MICHEL, p. 171 et suiv. — [3] IBID. 273 et suiv.

l'acquéreur ajouta une montre d'or enrichie de diamants. Les *Trois Grâces* entrèrent dans la galerie du roi d'Angleterre [1]. Il se trouve de ce dernier sujet une peinture en grisaille par Rubens, au Palais Pitti à Florence [2].

La vente de tous ces objets produisit la somme de 280,000 florins de Brabant, ou 507,948 francs.

La veuve de Rubens commit la faiblesse d'échanger le beau nom qu'elle portait contre celui de comtesse de Bergeyck; car elle épousa en secondes noces ce seigneur qui fut, au commencement du XVIIIe siècle, ministre plénipotentiaire aux Pays-Bas, pour Philippe V, roi d'Espagne [3].

La perte de l'illustre peintre avait mis le deuil dans l'âme de tous les artistes. Ce fut à qui vanterait le plus les vertus du mort, sa générosité, la bonté de son cœur, la délicatesse de ses sentiments. On se racontait à l'envi tous les nobles traits de cette vie si belle et si remplie.

On répétait, pour prouver la modestie et l'esprit de justice qui animaient Rubens, ces paroles qu'il prononça en voyant le tableau peint par Gaspar de Crayer pour l'autel de l'église de Sainte-Catherine à Bruxelles.

— Crayer, Crayer, personne ne fera mieux que ce chef-d'œuvre [4].

On parlait de la grandeur d'âme dont il avait fait preuve en allant voir son élève Corneille Schut qui, jaloux de la gloire et de la haute fortune du maître, dé-

[1] MICHEL, p. 291 et suiv.
[2] SMITH, *Catalogue raisonné*, p. 164.
[3] MICHEL, p. 294.
[4] CAMPO WEYERMAN, t. I, p. 328.

préciait en secret ses ouvrages, et en se faisant l'acquéreur de tous ses tableaux [1].

On se racontait la générosité avec laquelle il achetait les productions dont Van Dyck se plaignait de ne pouvoir se défaire [2].

On se disait comment, après avoir tiré, en 1634, de la citadelle d'Anvers, le peintre Adrien Brouwer, arrêté comme espion des États-Généraux des Provinces-Unies avec lesquelles l'Espagne se trouvait en guerre, il l'avait hébergé dans sa maison et vêtu à neuf des pieds à la tête [3], et comment, après avoir été payé d'ingratitude, il fit, quelques années plus tard, enterrer à ses frais Brouwer qui était revenu à Anvers [4].

En un mot, ce fut un concert unanime d'éloges et d'admiration.

Mais ses immortels ouvrages le louèrent plus hautement encore, et ils feront, en dépit des détracteurs si peu intelligents de Rubens, l'orgueil de notre école aussi longtemps que le sentiment du grand et du beau vivront dans le cœur des vrais appréciateurs de l'art.

Nous avons expliqué la transformation nouvelle que Rubens, après son retour d'Italie, fit subir à la peinture flamande. Nous avons indiqué à quel point il se rapproche des différents peintres italiens, et à quel point il s'éloigne d'eux. Nous avons montré les analogies et les différences que présentent ses ouvrages, quand on les

[1] MICHEL, p. 159 et suiv. — [2] ID. *Ibid.* — [3] DESCAMPS, *Vie des Peintres*, t. II, p. 135 et suiv. HOUBRAKEN, t. I, p. 329. — [4] SMITH, *Life of Rubens*; p. 50. HOUBRAKEN, *loco citato.*

comparé avec ceux de ces maîtres, sous le rapport de la composition, de la couleur, de l'expression, de la manière de concevoir la forme, enfin, des procédés techniques qui donnent un caractère d'individualité si puissant et si tranché à son talent.

Il nous reste maintenant à examiner les faces si diverses sous lesquelles le génie de cet homme extraordinaire se présente dans ses œuvres.

Bien que, déjà vers la fin du XVIe siècle, il se manifeste, dans toutes les branches de notre peinture, une tendance qui cherche à la régénérer dans un sens national flamand, cette régénération ne fut réellement opérée que par Rubens [1]. Comme il possédait au plus haut degré le sentiment du caractère et de la nature de son pays, il ramena toute notre école dans sa route propre et particulière, c'est-à-dire, à la conception vivante de l'individualité flamande et à la culture de la couleur, en ajoutant à ces deux éléments techniques l'application de tous les progrès que l'art avait faits en Italie. L'époque où il vécut et son propre génie durent nécessairement le conduire à lui faire employer ces qualités si essentiellement flamandes d'une tout autre manière que les deux Van Eyck ne l'avaient fait. Dans l'exécution aussi bien que dans la couleur, les Van Eyck cherchaient, autant que leurs moyens le leur permettaient, à traduire la nature de telle manière que leurs tableaux, vus de près, la reproduisissent aussi exactement que possible. Ils la peignaient telle qu'elle est. Ils s'attachaient aux détails avec

[1] WAAGEN, p. 221 et suiv.

une telle conscience et une telle minutie, qu'ils ne pouvaient que médiocrement faire attention à l'ensemble, ni même l'obtenir. Rubens, au contraire, ne s'attachait qu'à l'ensemble auquel il subordonnait les détails et se bornait à représenter la nature telle qu'elle paraît être à la distance voulue. Les moyens techniques nécessaires pour atteindre ce but étaient de son temps, et il se les appropria en maître. C'étaient la science déjà toute formée de la perspective linéaire et aérienne, celle du clair-obscur, et enfin cette manière large que Titien et son école portèrent à une si haute perfection. Au rebours de cet enthousiasme religieux et mystique qui animait les Van Eyck, et répandait quelque chose de solennel même sur les motifs passionnés qu'ils traitaient, le génie de Rubens possédait un caractère si éminemment dramatique qu'il avait presque toujours de la peine, même dans les sujets qui exigent le plus de calme et de tranquillité, à ne pas y introduire de la turbulence et de l'agitation. Bouillante et fougueuse comme elle l'était de sa nature, son imagination, où tout se peignait avec une mobilité si incroyable, devait trouver trop longs même les procédés les plus rapides de fixer les images qui s'y pressaient en foule. Rubens devait ainsi s'approprier une manière de peindre qui pût, aussi rapidement que possible, exprimer sa pensée. Son habileté technique extraordinaire et le sentiment rare qu'il possédait de la couleur, durent en cela lui venir singulièrement en aide. Aussi, personne ne sut jamais aussi bien que lui, appliquer du premier coup les tons justes qu'il fallait, sans les tourmenter sur la toile. Et quand il les avait

ainsi posés les uns à côté des autres, il savait les fondre et les harmoniser par quelques touches et terminer ses tableaux presque aussitôt qu'ils avaient été conçus. Ce procédé, si parfaitement conforme à la nature du génie de Rubens, fait que ses ouvrages présentent, plus que les productions de tout autre peintre, le caractère du premier jet et toute la verve de l'imagination. C'est pourquoi Rubens a, mieux que tout autre peintre connu, droit au titre d'Esquisseur dans le sens élevé du mot. Si la plupart de ses tableaux vous frappent par leur énergie, par la vie qui les anime, par la splendeur qui y rayonne, c'est surtout de la manière dont ils sont peints que ces qualités résultent. En le comparant comme coloriste à Rembrandt, on pourrait dire que Rembrandt fut le peintre de l'ombre et que Rubens fut le peintre de la lumière. Tout, dans Rubens, est baigné de lumière; ses couleurs resplendissent les unes à côté des autres avec luxe et magnificence, et en même temps dans une harmonie dont il n'y a pas d'exemple ailleurs. Plusieurs de ses grandes toiles vous font la même impression qu'une vaste symphonie, où mille notes, mêlées, confondues et retentissant à la fois, s'unissent en un immense et profond accord. Il n'y a pas de peintre qui ait possédé l'art de produire dans une clarté aussi généralement répandue, un ton aussi vif dans le jour et en même temps un clair-obscur aussi vigoureux. Il y en a peu qui puissent lui être comparés dans l'art de conduire la dégradation de la lumière et d'indiquer les plans. Quant aux tons des chairs, Rubens est d'une telle chaleur et d'une telle transparence, que l'on comprend sans peine ce mot

dit par Guido Reni en voyant pour la première fois un ouvrage de ce maître :

— Ce peintre mêle-t-il du sang à ses couleurs?

L'imagination créatrice de Rubens traduisait également bien tous les sujets qui la frappaient, de sorte qu'il aborda en maître toutes les branches de la peinture. C'est ainsi qu'il a fourni des chefs-d'œuvre dans tous les genres, et qu'il traitait avec une égale supériorité les sujets bibliques, les légendes des saints, l'histoire ancienne et moderne, l'allégorie, le portrait, les batailles, les chasses, les sujets de genre, les bambochades et le paysage. Pour la richesse de l'invention, il n'y a, parmi les peintres modernes, que Raphaël et Albert Durer qui puissent lui être comparés. Cependant, sous ce rapport, il y a entre Raphaël et Rubens, cette différence que celui-là ne cherchait que la profondeur de la pensée, et saisissait toujours ses motifs de leur côté élégiaque et céleste, tandis que celui-ci les prenait le plus souvent de leur côté dramatique et terrestre. Si, précisément à cause de cela, tous les ouvrages de Rubens portent l'empreinte du génie et nous intéressent vivement par l'originalité et la vivacité de pensée qui y rayonne, par la force et l'éclat de la couleur, par la composition ardente et par la vigueur de l'exécution, c'est surtout dans les sujets qui comportent le mieux ces qualités, que ce maître nous paraît devoir être placé au-dessus de tous les autres.

A cette sorte de sujets appartiennent les scènes turbulentes et tumultueuses qui n'exigent essentiellement ni la noblesse idéale de la forme, ni l'expression idéale

d'un caractère élégiaque et serein. Raphaël sortait toujours de la réalité, Rubens la quittait rarement. Cela est si vrai que, même en copiant en Italie la cène de Léonard de Vinci, qu'il fit graver plus tard par Soutman, il traduisit dans son dessin les figures de cet ouvrage avec le sentiment de la forme particulière qu'il adopta lui-même. Cette même preuve nous est fournie par la copie qu'il fit en Espagne du tableau de Titien, placé au Palacio Nuovo, et représentant Adam et Ève.

Si, dans beaucoup de sujets tirés de l'Histoire Sacrée, et qui exigent une pureté tout idéale, le calme le plus profond et le plus intime dans l'expression et dans le caractère, si, dans beaucoup de sujets tirés de la mythologie qui réclament la grâce et la finesse de la forme, Rubens n'a pas réussi au même degré que dans ceux où il pouvait jeter toute la fougue de sa pensée et de son dessin, il en est cependant parmi ceux de cette nature qu'il a traités avec une étonnante supériorité. Nous en avons indiqué plusieurs au commencement de cet ouvrage. Nous y ajouterons encore la Vierge connue sous le nom de l'*Immaculée Conception*, et qui fait partie de la galerie royale d'Espagne [1]. La mère du Sauveur est représentée tenant l'enfant dans ses bras et debout sur le globe terrestre, autour duquel se tord un serpent qu'elle écrase avec le pied. « La figure de Marie est svelte et d'un caractère plein de noblesse, dit une femme

[1] SMITH, *Catalogue raisonné*, p. 131. Ce tableau fut gravé par Bolswert. Cette planche est citée sous le titre d'*Immaculée Conception* dans le catalogue de Basan.

qui, pour l'esprit et la finesse d'observation, vaut bien un homme [1]. Au-dessus de sa tête, plane, dans une gloire, une couronne céleste. On dirait de la reine du ciel, tant elle vous force au respect et à l'adoration. Deux anges, deux enfants charmants, sont placés sur les nuages à côté d'elle et tiennent les plis de ses vêtements. L'un d'eux a une palme à la main, l'autre une couronne de laurier. La Vierge rayonne d'une pureté céleste. Ses yeux révèlent l'extase et la joie intérieure qui la ravissent. Son vêtement coule en plis pudiques le long de sa poitrine. Un voile blanc lui couvre le sein. En un mot, cette figure est si belle, si noble, si grandiose, tellement au-dessus de l'exubérance souvent outrée des femmes que Rubens aimait à peindre, qu'on s'arrête à la regarder avec un plaisir ineffable sans que le voisinage d'un tableau de Raphaël et d'un autre de Guido Reni, placés à côté, puissent vous distraire de l'impression qu'elle vous fait. A ces qualités elle joint celles que Rubens possédait exclusivement et à un si haut degré, c'est-à-dire, la carnation la plus vivante et le coloris le plus magique. » Enfin nous citerons encore l'*Adoration des Mages*, qui fait partie du musée de Madrid, et qui se distingue par une pureté et une élévation si remarquables de formes, par la noblesse des figures et par le mouvement doux et gracieux du corps [2].

La prédilection que Rubens avait pour les sujets allé-

[1] Feu Mme De Humboldt, femme du célèbre ministre de ce nom.

[2] Elle a été publiée dans la collection lithographiée du musée de Madrid. La planche est due à F. de Craene.

goriques, il la tenait des peintres flamands du XVIe siècle et surtout de son maître Otho Van Veen. Si, dans un grand nombre de ses productions de cette espèce, il ne sut pas suffisamment se garantir du faux goût de son époque, au moins on remarque dans une bonne partie de ses tableaux des motifs vifs, énergiques, et un caractère individuel qui les distingue des compositions froides et glaciales que la plupart des autres artistes contemporains ont fournis dans ce genre. Outre les trois grandes séries d'ouvrages allégoriques que Rubens a produites, c'est-à-dire *la Galerie Médicis,* la vie de *Jacques Ier d'Angleterre,* et les *Arcs de Triomphe* dessinés à l'occasion de l'entrée du cardinal Infant Ferdinand à Anvers, nous lui devons un nombre considérable de sujets profanes et sacrés, traités sous la forme de l'allégorie. Parmi les premiers se distinguent surtout, par le grandiose de la composition, six tableaux qui ont pour sujet la glorification et le triomphe de la religion catholique et qui furent gravés par Bolswert, Lauwers et Lommelin.

Une des faces les plus extraordinaires du génie de Rubens, c'est l'étonnante facilité avec laquelle il saisit toujours le côté dramatique des sujets religieux qui étaient particulièrement à l'ordre du jour à l'époque où il vivait, c'est-à-dire les légendes des saints de la dernière période du moyen âge, celles surtout qui ont rapport à la glorification de l'ordre des jésuites. C'est que celles-là convenaient le plus à son imagination si éminemment dramatique. Aussi, c'est dans ce genre de compositions qu'il a fourni plusieurs ouvrages vraiment uniques. Avant tout, nous citerons comme un des meilleurs appartenant à

cette catégorie, le *Saint Ignace de Loyola conjurant les possédés*, qu'il peignit pour l'église des Jésuites à Anvers et qui se voit aujourd'hui dans la galerie du Belvédère à Vienne. L'énergie qui règne dans toute cette composition, la manière saisissante dont l'action est comprise et représentée, l'étonnante disposition des masses, la vigueur du coloris et la légèreté de l'exécution font de cette œuvre une de celles où le puissant génie de Rubens se révèle le mieux. A côté de cette toile admirable, on doit placer celle qui lui servit de pendant et qui, peinte pour la même église, se trouve également au Belvédère, nous voulons dire le *Saint François Xavier ressuscitant un mort et guérissant des malades*. A ces deux œuvres, qui présentent les mêmes qualités, se rattache le *Saint Roch* que possède l'église de Saint-Martin à Alost.

Le goût irrésistible que Rubens eut généralement pour les oppositions les plus tranchées et pour les mouvements les plus passionnés, se manifeste de la façon la plus claire dans la manière dont il a conçu un grand nombre de ses tableaux. Ainsi une de ses toiles, peinte pour l'église des Récollets à Gand et qui se trouve aujourd'hui au musée de Bruxelles, représente la scène suivante : le Christ descend du ciel dans un nuage et, dans sa colère divine, agite la foudre qu'il est prêt à lancer sur le monde corrompu par le péché. La Vierge intercède pour l'humanité et le supplie de la main gauche en lui montrant de la main droite le sein qui l'a porté. Plus bas on voit saint François couvrant de son corps et de ses mains le globe du monde autour duquel se tortille un serpent, symbole du vice et des péchés.

Dans le lointain on aperçoit le tableau des crimes qui ont provoqué la vengeance céleste. Il est inutile de dire combien le mouvement du Christ est peu conforme à sa nature bonne et clémente et à sa charité qui ne peut comprendre la vengeance. Cependant cet ouvrage est de l'effet le plus saisissant. Ce même esprit dramatique se montre dans un sujet que Rubens a peint plusieurs fois, la *Décollation de saint Jean.* Dans toutes ces compositions on voit la fille d'Hérodias s'empresser vers la tête tranchée du saint avec un mouvement et une vivacité incroyable.

Aussi Rubens nous apparaît dans toute la grandeur de son génie dans les scènes qui exigeaient par leur nature même une disposition dramatique, une grande énergie d'expression, une vivacité turbulente et passionnée. Là, il a pu se livrer à toute la fougue de son imagination, à toute l'ardeur tumultueuse de sa pensée. Là il n'a plus de rival, même parmi les plus grands peintres.

Profondément initié par ses études à la connaissance de l'histoire romaine, enthousiasmé par la nature même de son caractère pour la grandeur particulière de ce peuple, il savait traduire avec une verve incroyable les sujets tirés de cette histoire. Parmi les pièces les plus remarquables de cette catégorie se distinguent, sans contredit, celles qui ont trait à la *Vie du consul Décius Mus* et qui ornent la galerie du prince de Lichtenstein à Vienne. Les caractères y sont si sévères et si grandioses, la composition est d'une telle énergie, la couleur, chaude et animée, répond si bien à cette énergie, que

ces six morceaux vous transportent réellement dans ce monde romain si héroïque, si imposant. Au même genre de productions se rattachent l'*Enlèvement des Sabines* et les douze compositions représentant l'*Histoire de Constantin* et qui, après avoir fait partie de la galerie d'Orléans, sont éparpillées aujourd'hui en Angleterre [1].

Parmi les sujets de l'*Histoire Sainte*, la *Chute des Anges*, la *Chute des damnés* et le *Jugement dernier* étaient de ceux qui devaient plaire à l'imagination ardente de Rubens. Aussi, il les a plusieurs fois traités, bien qu'il n'y ait pas toujours réussi au même degré. Une de ces pièces les plus étonnantes est la grande *Chute des Anges rebelles*, de la galerie royale de Munich [2]. L'audace de cette composition inspire l'épouvante. Ces dragons, ces monstres infernaux, foudroyés par l'archange Michel et si terribles dans leur rage impuissante, vous font reculer d'effroi. C'est un torrent irrésistible et effrayant qui roule et se précipite le long de cette toile. Puis le dessin est plus soigné qu'il ne l'est dans beaucoup de tableaux de Rubens. Malgré le pêle-mêle qui règne dans le groupe, il n'y a pas la moindre confusion. Tout y est clair et produit un effet d'ensemble prodigieux. Par contre, la *Chute des Damnés* qu'on voit dans la même galerie [3], bien qu'elle soit de la plus belle peinture et qu'elle offre beaucoup de mouvements d'une intelligence peu ordinaire, pêche par une trop grande abon-

[1] SMITH, *Catalogue raisonné*, p. 202 et 206.

[2] *Verzeichniss der Gemaelde der koeniglichen Bildergalerie in München*, troisième edition, nº 399. — [3] *Ibid.*, nº 418.

dance de détails. En outre, elle présente çà et là des lignes choquantes, pour produire l'effet général désirable. Cependant cet ouvrage sera toujours du plus haut intérêt pour l'intelligence du génie de Rubens, à cause de la puissance éminemment dramatique qu'elle révèle. Le *Jugement dernier* que possède la galerie de Munich [1] n'est pas moins extraordinaire que la *Chute des Anges*. Les élus montent au ciel, et l'archange Michel foudroie les damnés qui tombent dans l'abîme. L'ensemble de cette composition est d'un effet magnifique. La lumière y est admirablement répandue sur les masses. La couleur est vigoureuse, et en même temps d'une sagesse qui frappe. L'exécution est d'une légèreté remarquable, même pour Rubens, qui possédait cette partie technique à un degré si surprenant. Il existe au musée de Munich un autre *Jugement dernier* qui faisait autrefois partie de la galerie électorale de Dusseldorf. Mais cette production est loin d'atteindre le mérite de celle dont nous venons de parler [2]. Citons encore comme appartenant à cette catégorie des ouvrages de Rubens, la scène tirée du XIIe chapitre de l'Apocalypse, qu'on voit au musée de Munich [3] et qui fut peinte par le maître pour la cathédrale de Friesingen. La femme, tenant dans ses bras l'enfant nouveau-né, plane dans l'air avec des ailes d'aigle, entourée de lumière. A ses pieds, se replie un serpent autour de la lune où elle est posée. Au-dessus Dieu abaisse son sceptre en signe de protection. Plus bas l'archange Michel, couvert d'une cuirasse, est en-

[1] *Ibid.*, no 886. — [2] *Verzeichn.*, no 526. — [3] *Ibid.*, no 499.

gagé dans un combat terrible avec le dragon aux sept têtes qui veut dévorer l'enfant. Quoique frappé de la foudre, le dragon cherche à prendre avec sa queue les pieds de l'archange et saisit d'une de ses gueules le manteau de la femme. D'autres monstres infernaux, qui se tordent dans une rage impuissante, tombent avec le dragon dans l'abîme flamboyant. Ce tableau occupe un rang distingué parmi les créations du maître et produit un effet écrasant, tant par le grandiose et le terrible de l'imagination, que par la verve effrayante qui règne dans les différents mouvements dont il se compose.

Beaucoup d'autres sujets de l'Histoire Sainte, traités par lui, ne révèlent pas moins de vivacité dramatique dans la composition. Citons au nombre de ces morceaux : le *Jugement de Salomon*, que nous connaissons par les gravures de Bolswert, de Visscher et de Viel, et la *Défaite de l'armée de Sennachérib*, que possède la galerie de Munich [1]. Ces paroles de la Bible : « Il arriva donc cette nuit-là qu'un ange de l'Éternel sortit, et tua cent quatre-vingt-cinq mille hommes au camp des Assyriens ; et, quand on se fut levé de bon matin, voilà, c'étaient tous corps morts [2], » sont traduites avec une incroyable énergie. L'épouvante et le tumulte qui règnent dans l'armée à l'aspect de l'ange descendant du ciel dans une atmosphère lumineuse, sont exprimés avec la poésie la plus terrible. La même galerie possède un autre tableau de Rubens appartenant à ce genre d'ouvrages. C'est

[1] *Verzeichniss*, etc., n° 509.

[2] Deuxième livre des Rois, chap. XIX, vers. 35.

Samson auquel Dalila vient de couper les cheveux et qu'elle livre aux Philistins [1]. Le mouvement empressé des Philistins, l'inutile résistance de Samson et la satisfaction de Dalila sont rendus avec une vérité surprenante. Le clair-obscur de cette toile est d'une beauté vraiment rare. La *Résurrection de Lazare*, qui orne la galerie royale de Potsdam, n'est pas moins remarquable. Le motif dramatique que cette scène présente est saisi avec le plus grand bonheur. Les caractères et l'expression y sont plus nobles qu'à l'ordinaire. La couleur est d'un brillant, d'un éclat et d'une harmonie supérieurs. Le faire est large et spirituel, enfin l'ensemble est d'une beauté accomplie. La *Conversion de saint Paul*, qu'on trouve dans la galerie de Munich [2], mérite aussi la plus grande attention. Le saint, précipité de son cheval, fait un geste plein d'inquiétude. Sur les figures de ses compagnons qui, la plupart à cheval, s'éparpillent comme les éclats d'une bombe, se voit admirablement exprimée l'épouvante dont ils sont saisis à la vue du rayon céleste. La couleur de cet ouvrage est peut-être exagérée, mais l'effet de lumière est extraordinaire. Enfin, aux compositions de cette classe se rattache surtout la célèbre *Descente de Croix* de la cathédrale d'Anvers. Cette production se distingue par un puissant effet dramatique. La lumière y est distribuée avec une entente merveilleuse. La couleur en est brillante sans être exagérée, les détails y sont étudiés avec le plus grand soin, et l'exécution est d'un fini rare sans que la fraîcheur et l'origi-

[1] *Verzeichniss*, etc., n° 563. — [2] *Ibid.*, n° 515.

nalité de la pensée en aient souffert le moins du monde.

Rien ne caractérise mieux la disposition dramatique du génie de Rubens, que le choix des sujets qu'il a fait dans la mythologie et dans les poëtes de l'antiquité. Là, surtout, il se montre poëte original et abondant. Citons d'abord l'*Enlèvement de Phœbé et d'Elaïre*, qui orne la galerie de Munich [1]. Castor et Pollux, prêts à enlever les deux filles de Leucyppe, sont accompagnés de magnifiques chevaux, dont l'un se dresse énergiquement sur ses jarrets. Le mouvement vigoureux de ces deux figures et la résistance déjà presque impuissante des deux jeunes filles, forment un contraste saisissant. Tandis que l'un des cavaliers aide de la main droite à pousser l'une des enfants, que son frère, déjà assis à cheval, attire à lui, il tient de la main gauche sa compagne qui se rejette en arrière, et essaie par un mouvement désespéré à se dégager de son ravisseur. Bien que les Dioscures ne se présentent ici que comme deux hommes vigoureux et que les jeunes filles offrent des formes un peu trop exubérantes, tout ce tableau vous frappe par la vivacité du mouvement, par l'énergie de la pensée, par la force de la couleur et le prodigieux travail de l'ensemble. Une des compositions les plus remarquables peut-être que Rubens ait fournies en ce genre, est le *Combat des Amazones*, déposé dans la même galerie [2], et qui, après avoir été peinte par le maître pour un amateur nommé Van der Geest [3], entra plus tard dans la cé-

[1] *Ibid.*, n° 521. — [2] *Ibid.*, n° 523. — [3] CAMPO WEYERMAN, *Levensbeschryving der Nederlandsche Konstschilders*, etc,. t. I, p. 268.

lèbre collection de Dusseldorf. L'artiste, avec sa haute intelligence, a conçu ce sujet au moment où les Amazones sont refoulées par les Grecs au delà du Thermodon, de sorte que la lutte a lieu sur un pont. L'action se montre ainsi animée et terrible au plus haut degré. C'est une mêlée effroyable, un carnage qui épouvante.

Un pont, par où se rue une foule en démence,
Arc-en-ciel de carnage, ouvre sa courbe immense,
Et d'un cadre de pierre entoure le tableau;
A travers l'arche, on voit une ville enflammée,
D'où montent, en tournant, de longs flots de fumée,
Dont le rouge reflet brille et tremble sur l'eau.

Une barque, pareille à la barque des ombres,
Glisse sinistrement au dos des vagues sombres,
Portant, triste fardeau, des vaincus et des morts;
Une averse de sang pleut des têtes coupées;
Des mains, par l'agonie éperdument crispées,
Avec leurs doigts noueux s'accrochent à ses bords.

Pour recevoir le corps, mort ou vivant, qui tombe,
Le grand fleuve a toujours toute prête une tombe;
Il le berce un moment, et puis il l'engloutit;
Les flots toujours béants, de leurs gueules voraces,
Dévorent cavaliers, chevaux, casques, cuirasses,
Tout ce que le combat jette à leur appétit.

Ici c'est un cheval qui s'effare et se cabre,
Et se fait, dans sa chute, une blessure au sabre
Qu'un mourant tient encor dans son poing fracassé;
Plus loin, c'est un carquois plein de flèches, qui verse
Ses dards en pluie aiguë, et dont chaque trait perce
Un cadavre déjà de cent coups traversé.

C'est un rude combat! Chevelures, crinières,
Panaches et cimiers, enseignes et bannières,

Au souffle des clairons volent échevelés ;
Les lances, ces épis de la moisson sanglante,
S'inclinent à leur vent en tranche étincelante,
Comme sous une pluie on voit pencher des blés.

Les glaives dentelés font d'affreuses morsures ;
Le poignard altéré, plongeant dans les blessures,
Comme dans une coupe, y boit à flots le sang ;
Et les épieux, rompant les armes les plus fortes,
Pour le ciel ou l'enfer, ouvrent de larges portes
Aux âmes qui des corps sortent en rugissant [1].

Cette page de Rubens est incontestablement une des plus vivantes qu'il ait peintes. Il est impossible de se figurer quelque chose de plus véhément, de plus acharné, de plus sauvage que cette mêlée. C'est le combat des Amazones comme Homère l'eût chanté. Et maintenant cette puissance énergique de la couleur, cette savante distribution de la lumière, tout cet art vraiment prodigieux. Parmi les batailles historiques que la peinture moderne a produites, celle des Amazones est la seule qui puisse être placée à côté de celle de Constantin, et elle a sur celle-ci l'avantage d'être moins éparpillée, de concentrer tout l'intérêt, comme dans un foyer, sur le même plan et de montrer dans cette lutte entre des hommes et des femmes le contraste le plus magnifique.

A cette même catégorie des productions de Rubens, se rattachent l'*Apothéose d'Hercule*, placé à l'Escurial [2]; *Prométhée venant de ravir le feu du ciel; Achille monté sur*

[1] *Le Thermodon*, par Théophile Gauthier, dans la *Comédie de la Mort*. Édition Laurent, p. 211.
[2] Smith, *Catalogue raisonné*, p. 135.

le Centaure Chiron, ouvrage qui, après avoir appartenu au roi d'Angleterre, Charles Ier, se trouve plus tard au palais du duc de l'Infantado en Espagne [1]; le *Combat des Lapites et des Centaures;* l'*Enlèvement de Proserpine; Achille plongé dans les eaux du Styx; Achille découvert chez les filles de Lycomède*, aujourd'hui placé dans la collection de l'honorable George John Vernon, en Angleterre [2]; *Persée délivrant Andromède*, que possède l'Escurial [3]; la *Course d'Atalante et d'Hyppomène; Orphée délivrant Eurydice des enfers*, tous deux placés dans la même galerie; *Neptune sur son Char*, ouvrage connu sous le titre de *Quos Ego*, et qui se trouve au musée de Dresde; la *Chute de Phaëton*, dont on voit une esquisse dans la collection Lichtenstein, à Vienne; *Borée enlevant Orythie*, que Spruyt grava d'après une esquisse; *Nessus et Déjanire*, qui fait partie du cabinet du comte Strogonoff à Saint-Pétersbourg; *Apollon poursuivant Daphné*, dont il n'a jamais existé qu'une esquisse, gravée par le burin de Panneels. Toutes ces toiles, auxquelles nous pourrions en ajouter beaucoup d'autres, servent à démontrer avec quelle supériorité et quelle vivacité de composition, Rubens savait traiter les sujets mythologiques, supériorité et vivacité qu'aucun autre maître moderne n'a atteintes.

Mais, si élevé et si puissant que fût le génie du maître, il y a, nous devons l'avouer, un grand nombre de ses productions où règne un sensualisme souvent un peu

[1] Id. *Ibid.*, p. 251. — [2] Smith, *Catalogue raisonné*, p. 251. — [3] Id. *Ibid*, p. 132.

grossier, écarts de cette magnifique intelligence d'après lesquels ses adversaires ont l'habitude partiale de le juger. Nous voulons parler des toiles où il se complut quelquefois à faire jouer un rôle à Vénus Pandemos et à Bacchus l'ivrogne, et où l'on regrette qu'il ait dépensé, pour d'aussi déplorables résultats, les qualités si précieuses de couleur et de science technique qui le distinguent toujours. On sait qu'il a peint trois fois *Loth avec ses filles* [1], et quatre fois *Suzanne avec les deux vieillards*, sujet dont il se trouvait trois répétitions dans le catalogue de la vente qui eut lieu après sa mort [2]. Parmi les représentations de ce dernier sujet, le panneau qui se trouve dans la galerie de Munich [3], se distingue par la beauté de la composition, par la vérité d'expression que présentent les visages des impudiques vieillards et par l'excellence de la peinture; mais la figure de Suzanne est d'un caractère et d'une expression vraiment communs, et offre des formes désagréablement vulgaires. Ce sensualisme se révèle d'une manière plus frappante encore dans les Bacchanales de Rubens, dont treize nous sont connues par la gravure. Là, c'est le gros et brun Sylène que deux femmes nues et d'une vulgarité repoussante entraînent ivre-mort, tandis que sur l'avant-plan la femelle d'un faune, ivre aussi, allaite son petit qui, sans contredit, suce du vin. Parfois un nègre ou une négresse, qui montrent en riant leurs dents, complètent l'impression désagréable que ces ouvrages

[1] Id., *Ibid.*, p. 299. — [2] Elles y portaient les nos 99, 161 et 162. Voyez Michel, p. 278 et 281. — [3] *Verzeichniss*, etc., n° 525.

vous font. La galerie de Munich possède une de ces scènes les plus remarquables. Il s'en trouve une autre dans le musée de Dresde, où le rôle de Sylène est étrangement rempli par Hercule. Le musée de Berlin en possède également une, mais à laquelle Jordaens passe pour avoir eu la plus grande part.

Ce n'est qu'après avoir considéré cette face rude du talent de Rubens, que l'on comprend au juste à quel point il devait se sentir entraîné vers les motifs même les plus effroyables, quand ils lui présentaient un côté dramatique, et les traiter d'une manière si terrible, que ces tableaux, malgré le génie immense qui s'y révèle, offrent un caractère éminemment repoussant. Le plus modéré et en même temps le plus étonnant des ouvrages de cette espèce, est le célèbre *Crucifiement de saint Pierre* à Cologne, dont le sujet a été choisi librement par Rubens lui-même, comme il résulte de la lettre que nous avons citée plus haut [1]. Le corps du saint se tord violemment à la croix à laquelle on le cloue, les pieds en l'air. Il courbe la tête en arrière. Sur sa figure on lit les souffrances horribles qu'il endure, et sa bouche s'ouvre comme si d'épouvantables cris de douleur s'en échappaient. Six bourreaux l'environnent, tous de la structure la plus robuste comme l'est le saint lui-même. Dans l'air apparaît un ange portant des palmes et la couronne du martyre. Les détails de cette composition sont infiniment plus étudiés qu'ils ne le sont ordinairement dans les ouvrages de Rubens appartenant à sa

[1] Voir ci-dessus, p. 167.

seconde période. La manière dont les jours y sont distribués, la profondeur, la clarté, enfin la beauté de la couleur, sont vraiment d'un maître. Cette toile est, en outre, pour nous, d'un intérêt puissant, parce qu'elle est une des dernières que son pinceau ait fournies.

A cette même famille appartiennent la *Judith tranchant la tête à Holopherne* avec une espèce de couperet, sujet qu'il a traité deux fois et où le mourant tourne les yeux de la manière la plus horrible; *Progné montrant à Térée la tête de son fils*, dont elle vient de lui faire manger la chair, ouvrage qui se voit à l'Escurial [1]; le *Martyre de saint Liévin*, dont les bourreaux présentent la langue à un chien qui veut la saisir, ouvrage placé au musée de Bruxelles; le *Martyre de saint Juste*, qui marche en portant sa tête dans ses mains, tableau qui fut peint pour l'église des Annonciades à Anvers [2]; enfin, le célèbre *Massacre des Innocents*, de la galerie de Munich [3]. Cette dernière production est, sans contredit, loin de mériter son ancienne réputation. Un motif d'une nature aussi éminemment dramatique et aussi terrible que celle-là, ne peut présenter d'intérêt que lorsqu'il est traité de la manière sévère et idéale que présente la composition que Raphaël a fait du même sujet, et que nous connaissons par la gravure de Marc-Antoine. Mais le Massacre des Innocents par Rubens est une scène d'horreur moderne et produit l'effet le plus repoussant. Les femmes, revêtues de costumes du XVIIe siè-

[1] SMITH, *Catalogue raisonné*, p. 132.
[2] MICHEL, p. 105. — [3] *Verzeichniss*, etc., n° 844.

cle, cherchent à défendre leurs enfants contre les bourreaux à coups d'ongles et à coups de dents. L'une d'elles se coupe la main en saisissant le coutelas qui la menace. Il faut ajouter à tout cela que l'horrible de cette toile n'est point racheté par les qualités techniques ordinaires du maître.

Mais il est temps de considérer une autre face infiniment plus agréable du talent immense de Rubens. Son long séjour à la cour de tant de princes, le commerce constant qu'il eut avec les personnages les plus considérables, l'habitude qu'il eut de tout ce que le luxe et la splendeur de son temps présentait de plus riche et de plus choisi, durent le porter à chercher les occasions de représenter avec exactitude et poésie la pompe et la magnificence terrestres. Parmi les sujets bibliques, celui qui lui en fournissait le plus les moyens, fut l'*Adoration des Mages*. Aussi, il ne le traita pas moins de douze fois. Ici il montre une invention inépuisable, dans le luxe et la richesse des vêtements, des vases d'or, des joyaux de toute espèce. Parmi les sujets profanes, l'*Histoire de Marie de Médicis*, le *Triomphe de l'empereur Charles V*, le *Grand Sultan à la tête de son armée*, lui offrirent les moyens les plus abondants d'étaler des étoffes, des armures, des costumes, tout ce qui éclate, tout ce qui peut éblouir les yeux.

Puis, à côté de cette magnificence inouïe, de cette splendeur presque fabuleuse des plus hautes régions sociales, voici la nature la plus simple et la plus gracieuse. L'homme et le père sont sortis des pompes du monde, pour rentrer dans la famille. Le foyer a pour

lui un charme indicible. Il s'arrête avec amour près du berceau où lui sourit la douce figure d'un enfant. Il y a peu d'artistes qui aient peint des enfants plus charmants que ceux de Rubens. Comme ils sont potelés et frais! On voudrait poser la bouche sur ces joues vermeilles, sur ces bras roses, sur ces épaules blanches. Aussi, avec quelle profusion il en peuple ses toiles! Vous en trouvez partout. Vous entendez partout leurs voix argentines qui vous appellent. Vous voyez partout leurs yeux clairs et limpides qui vous regardent. Sous ce rapport les nombreuses toiles où il a représenté la Sainte-Famille, méritent la plus vive attention. Souvent il nous traduit la Vierge sous la forme d'une humble fille des champs, réelle, vraie, vivante et sans rien lui prêter de cet idéalisme conventionnel, admis dans l'école italienne. Mais presque toujours il la revêt d'une grâce et d'une beauté que l'on comprend sans peine, et qui frappe de même, parce qu'il veut montrer la mère avant la sainte. Souvent aussi c'est la mère et la sainte qu'il exprime à la fois dans ses Vierges. Il existe à l'Escurial une *Sainte-Famille* [1], qui se distingue parmi toutes celles que le pinceau de Rubens a fournies. On y voit la Vierge assise au milieu d'un paysage et tenant l'Enfant Jésus endormi sur ses genoux. Deux femmes et un cavalier l'accompagnent. Trois enfants jouent, à côté, avec un agneau, et des anges se balancent sous un berceau de roses. Saint Joseph, appuyé contre un arbre, se repose et donne à manger au mulet. On ne peut se lasser d'admirer cette scène si

[1] SMITH, p. 133, n° 458.

calme et si naïve, la grâce des enfants, la beauté de la couleur, enfin le charme souverain qui réside dans toute cette composition.

A cette série de tableaux appartiennent ceux qui nous montrent la Vierge avec l'Enfant, auquel tantôt des anges [1], tantôt le petit saint Jean présentent soit une corbeille de fruits, soit un oiseau [2], ou les enfants Jésus et saint Jean jouant ensemble ou s'amusant avec un agneau [3].

Rubens a traité de la même manière idyllique différents sujets mythologiques. Parmi celles-ci se distingue surtout la *Fête de Vénus dans l'île de Cythère*, qui orne la galerie impériale de Vienne. On y voit, dans un bocage, la statue de la déesse, autour de laquelle des Amours et des Bacchantes dansent et s'empressent pour lui rendre hommage. La poésie de cette composition et la richesse si variée de mouvements heureux font distinguer ce magnifique ouvrage. La grande scène de *Calisto accusée devant Diane*, qui se conserve à l'académie des arts à Madrid et dont le comte Derby en Angleterre possède une répétition [4], n'est pas moins remarquable sous ce rapport. La honte de la coupable, la curiosité et l'intérêt avec lequel les autres nymphes prennent part à l'action, sont exprimés dans cette toile avec toute la vérité dont l'art est capable. Un autre ouvrage, le *Repos de Diane* et des nymphes qui l'ont accompagnée à la chasse, sujet

[1] Id., *Ibid.*, p. 283, n° 955. — [2] Id., *Ibid.*, p. 281, n° 950, p. 285, n° 967. — [3] Id., *Ibid.*, p. 143, n° 507, p. 246, n° 837, p. 281, n° 950. — [4] Id. *Ibid.*, p. 272, n° 920.

qui se trouve dans la galerie de Madrid, de Munich, de Vienne et dans le musée royal d'Angleterre [1], présente le même charme de naïveté.

Enfin, les tableaux où Rubens a peint des enfants nus jouant avec des fleurs ou des fruits, ont un attrait particulier. Parmi ceux qui font partie de cette catégorie, la composition qui mérite le plus d'être citée, est celle qui représente *Sept Enfants traînant une énorme guirlande de fruits*, et qui orne la galerie de Munich [2]. Les enfants et les fruits rivalisent de fraîcheur, de beauté et de couleur. Il se trouve dans la galerie de Vienne un autre groupe non moins remarquable, composé de *Quatre enfants qui jouent avec un agneau* [3].

Rubens n'est pas moins admirable comme peintre d'animaux. On conçoit aisément que la mobilité naïve et la vivacité si naturelle aux animaux, durent avoir un charme puissant pour lui, le peintre du mouvement, de la force et de l'action. Aussi, il choisissait de préférence ceux dont la nature et le caractère se distinguent surtout par le courage, par la force, par la souplesse et par l'agilité. Ce sont les lions, les tigres, les sangliers, les loups, les chevaux, les chiens. Pour les traduire avec plus de vérité dans ses ouvrages, et pouvoir les rendre au besoin, rien qu'avec le secours de la mémoire, il les observait avec soin dans toutes les occasions qui se présentaient, et fit même un nombre prodigieux d'études d'animaux. On raconte qu'un jour il fit conduire dans

[1] SMITH, *Catalogue raisonné*, p. 238, n° 819. — [2] *Verzeichniss*, etc., n° 530. — [3] SMITH, *Catalogue raisonné*, p. 96, n° 312.

son atelier un lion d'une grande beauté et d'une taille énorme qu'on montrait à la foire d'Anvers. Par moments l'animal se mettait à bâiller, ce qui plut tellement à l'artiste qu'il pria le gardien de le faire bâiller de nouveau en le chatouillant sous le menton. Mais le lion se mit à grincer des dents et à rugir d'une manière épouvantable. Cette scène effraya beaucoup Rubens, qui pria l'homme de s'en aller au plus vite avec son compagnon. Plus tard, le gardien se trouvant à la foire de Bruges, entra un jour dans la cage de son lion et fut déchiré par l'animal que deux arquebusiers de la ville tuèrent aussitôt à coups de balles [1]. Par ses études constantes, Rubens apprit à saisir les mouvements les plus vifs, les plus prompts, les plus violents des animaux, à pénétrer dans leur nature particulière, et à les reproduire avec la vérité la plus frappante. Aussi, les tableaux de ce genre, soit qu'il y fasse lutter les animaux entre eux, soit qu'il les y mette en guerre avec les hommes, sont dignes de la plus haute admiration, et ont toujours été vivement recherchés par les vrais appréciateurs de l'art. A cette classe d'ouvrages appartiennent une foule de scènes tirées de la Bible, de la mythologie et de l'histoire, où les animaux jouent un rôle principal. Tels sont : le *Daniel dans la fosse aux Lions*, qui, après avoir appartenu au roi Charles Ier [2], passa dans la collection du duc de Hamilton, et se trouve aujourd'hui à Hamilton Palace

[1] CAMPO WEYERMAN, *Levensbeschryving der Nederlandsche Konstschilders*, t. I, p. 287 et suiv.

[2] *Charles I's catalogue*, no 14.

en Angleterre [1]; *Samson luttant avec le Lion; David étranglant un Ours, après avoir tué un Lion.* On connaît de lui plusieurs chasses au sanglier. Il en existe deux dans la galerie impériale de Vienne, une dans celle de Saint-Pétersbourg, une dans celle de Dresde, une dans celle de Munich [2], une autre dans la précieuse collection de S. A. R. le prince d'Orange. Tous ces ouvrages sont extraordinairement remarquables par l'expression de la force et de la rage dans les sangliers, et par le feu et la vivacité des mouvements dans les chasseurs, dans les chevaux et les chiens. Il a peint à diverses reprises *Diane à la Chasse, Méléagre et Atalante.* La collection du Capitole, à Rome, montre un tableau représentant *Romulus et Remus allaités par une louve.* Ses grandes *Chasses au Lion* sont étonnantes. La plus belle est celle qu'on voit dans la galerie de Dresde. La fureur d'un lion qui s'est précipité sur la croupe d'un cheval et en arrache le cavalier, est exprimée avec une vérité incomparable et forme le contraste le plus beau avec une lionne qui emporte ses petits et cherche avec une inquiète sollicitude à les arracher au danger. Dans la galerie de Munich [3], se trouve une autre de ces chasses où l'on voit trois cavaliers dont les chevaux ruent et qui percent de dards un énorme lion qui, furieux, arrache avec ses ongles un quatrième cavalier à bas de son cheval. Un autre chasseur à pied est couché mort sur le sol, et un sixième s'élance au secours de celui que le lion va

[1] SMITH, p. 162, n° 562. — [2] *Verzeichniss*, etc., n° 508. — [3] *Ibid.*, n° 874.

mettre en pièces. Le palais du comte Altamira, à Madrid, possédait de Rubens une merveilleuse *Chasse aux Loups*, où le peintre s'est représenté lui-même avec sa première femme, Isabelle Brant. Cette pièce fut vendue, en 1824, au prix de 50,000 frs., et fait aujourd'hui partie de la collection d'Alexandre Baring, esq., à Londres [1].

Citons encore la fameuse *Chasse aux Crocodiles et à l'Hippopotame,* qui se conserve dans la galerie de Schlesshein en Bavière [2], et que Sandrart appelle: « Une chasse cruelle à de monstrueux crocodiles, eine crudele Jagd wider monströse Crocodilen [3]. »

Parmi les tableaux de ce genre où les animaux jouent un rôle exclusif, les plus remarquables sont: *Trois lions de grandeur naturelle, dont deux jouent ensemble près de leur tanière,* ouvrage placé au palais de l'Hermitage en Russie [4]; et une *Tigresse allaitant ses petits auprès d'un lion,* qu'on voit dans la galerie de Dresde [5]. Quatre planches de A. P. Honteling et deux de Hollar, gravées d'après les dessins de Rubens, fournissent le plus éclatant témoignage de la supériorité incomparable avec laquelle il traitait ce genre de peinture.

Presque toutes ses chasses sont de grandeur naturelle. Si, dans un certain nombre, les animaux sont peints par Sneyders, il en est beaucoup qui sont entièrement dus au pinceau du maître.

De même que Titien, Rubens se montre, dans beaucoup de ses tableaux d'histoire, paysagiste de premier

[1] Smith, p. 273 et suiv., nº 925. — [2] Smith, p. 78, nº 238. — [3] *Teutsche Akademie,* p. 293. — [4] Smith, p. 57, nº 549. — [5] Id. p. 85, nº 273.

ordre. En outre, il a produit une quantité assez considérable de paysages proprement dits, et c'est de ceux-là que nous allons parler maintenant. Ce qui mérite d'être remarqué, c'est que, dans toutes les pièces appartenant à ce genre, on retrouve ce même caractère grandiose qui règne dans ses compositions historiques. Aussi bien, un homme tel que lui ne pouvait rien voir en petit. De même qu'il contemplait des hauteurs de son génie les vastes phénomènes de l'histoire, de même il contemplait de ces cimes poétiques l'immense phénomène de la nature. Tous ses paysages sont traités d'une manière large et franche. Presque tous sont de son invention. Les sites réels qu'il a reproduits sont loin de satisfaire. On dirait que là son imagination toujours ardente et emportée se soit sentie mal à l'aise et gênée, en traduisant des lignes immobiles. Ainsi, la *Vue de l'Escurial* que possède de lui la galerie de Dresde, n'est pas une de ses meilleures productions en ce genre. Mais, toutes les fois qu'il a pu s'abandonner librement à sa fantaisie, il a créé des paysages qui peuvent être regardés comme des chefs-d'œuvre. Il aimait surtout les grands et vastes mouvements de la nature, les luttes des éléments, les orages, les tempêtes. Cela s'explique par la nature fougueuse de sa pensée. Aux plus beaux ouvrages de ce genre, appartient un paysage qu'on voit dans la galerie impériale de Vienne [1], et qui représente *Jupiter punissant les inhumains qui lui ont refusé l'hospitalité dans son voyage avec Mercure.* Vous croiriez

[1] ID. p. 93, nº 297.

lire ici une page d'Ovide ou les vers de Lafontaine. Philémon et Baucis qui ont accueilli les hôtes de l'Olympe, se tiennent sur une colline et voient avec épouvante la vallée submergée par la pluie. Les nuages du ciel crèvent, les habitants et les animaux de la plaine périssent pêle-mêle dans la vaste inondation produite par l'orage que le roi des dieux a soulevé. Il existe de ce sujet, cité au catalogue de la vente de Rubens [1], une répétition dans le cabinet de sir Thomas Baring, bar^t, en Angleterre [2]. Le *Naufrage d'Ulysse*, que possède le le palais Pitti à Florence [3], n'est pas moins remarquable. Il représente une ville située sur une haute montagne près de la mer, et sur laquelle se décharge un immense orage. Enfin, le *Naufrage* qu'il composa d'après la description du troisième livre de Virgile, révèle en Rubens un admirable peintre de marine. Cette production orne la collection de Thomas Hope, esq., en Angleterre [4].

Mais ce n'était pas la nature agitée seule que Rubens réussissait à reproduire en maître. Ses paysages tranquilles et calmes sont traités avec la même supériorité. Les ouvrages de ce genre représentent presque tous des vues qui offrent les plus grands rapports avec celles de nos provinces et avec la nature flamande, des plaines immenses, coupées çà et là de marais, de champs et de bouquets de bois, et animées par des troupeaux et des villageois occupés de leur humble travail journa-

[1] Michel, p. 280, n° 137. — [2] Smith, p. 192, n° 687. — [3] Smith, p. 144, n° 509. — [4] Id. p. 326, n° 1215.

lier. Le séjour que Rubens fit fréquemment à son château de Steen lui fut très-profitable pour l'étude de cette sorte de paysages. L'uniformité que devaient présenter ces plaines sans fin et ces espaces si étendus, il sut toujours les corriger par la manière de les éclairer, et en cela il s'est montré d'une fécondité prodigieuse, car tous ses jours sont différents et choisis avec un goût et un art infinis. Tantôt vous y voyez des parties éclairées de la lumière la plus vive par des rayons qui percent les nuages, tandis que des masses tout entières sont tenues dans l'ombre. Tantôt il y souffle un épais brouillard, comme on le voit dans le paysage de sa main placé au musée du Louvre [1]; ou il arrondit dans l'air la courbe immense d'un arc-en-ciel, comme le montrent un de ses ouvrages que possède le même musée [2], et un autre qui se trouve dans la galerie de Munich [3]; ou il lance les rayons d'un soleil levant à travers une forêt, comme il l'a fait dans un cadre qu'on voit dans la même galerie [4]. Parfois il y introduit le crépuscule, comme le montre le paysage placé au palais de l'Hermitage en Russie [5]. On connaît de lui un clair de lune, et un effet de neige. Il lutte avec Teniers dans ses fêtes de villages, avec Paul Potter dans les prairies garnies de bestiaux, avec Wouwerman dans ses chevaux à l'abreuvoir, avec Seghers et Sneyders dans les fleurs et le gibier mort.

Comme il avait beaucoup voyagé et qu'il possédait un esprit éminemment observateur, il n'a pas été moins

[1] SMITH, *Ibid.*, p. 117, nº 397. — [2] ID. p. 119, nº 400. — [3] *Verzeichniss*, nº 115. — [4] *Ibid.*, nº 516. — [5] SMITH, p. 157, nº 547.

remarquable dans ses tableaux de genre. Le sérieux, le grave, le comique, il rend tout avec la même vérité et le même art. Ses *Débauches de soldats* sont étonnantes. Sa *Procession de moines*, où figure Rodolphe de Habsbourg, est un des plus beaux ornements de l'Escurial [1]. Le musée du Louvre possède de lui une admirable esquisse terminée qui représente un *Tournoi* sous les murs d'un château et dans un paysage éclairé d'un magnifique soleil [2]. Au même musée se trouve une *Fête de village*, peinte par lui et que les experts royaux évaluèrent, en 1816, à 100,000 francs. Smith, en parlant de cet ouvrage dit : « It is, perhaps, impossible to cite an example possessing greater freedom and energy of execution, brillancy and vigour of colour, or force of expression, than is found in this picture ;—il est peut-être impossible de citer un exemple de peinture qui offre plus de facilité et d'énergie dans l'exécution, plus de vigueur et d'éclat dans la couleur et plus de force dans l'expression, que ceux qu'on remarque dans ce tableau [3]. » Dans la galerie royale de Munich on voit une *Dispute entre des soldats et des paysans à la porte d'un cabaret* [4].

Sir Thomas Emmerson, esq., en Angleterre, enrichit, en 1829, sa collection d'un tableau dans lequel est représentée une *Fête villageoise*, entièrement dans le goût de Teniers. Smith [5] parle avec les plus grands éloges de cette pièce, qui se trouve citée au catalogue de la vente de Rubens [6], et dont Descamps, qui la vit à Gand

[1] Id., p. 135, n° 471. — [2] Id., p. 117, n° 396. — [3] Id., p. 118, n° 398. — [4] *Verzeichniss*, n° 504. — [5] Smith, *catalogue raisonné*, p. 188. — [6] Michel, *Histoire de Rubens*, p. 278, n° 103.

dans le cabinet de M. Lucas de Schamps, dit : « Rubens s'y est si bien caché sous le masque de Teniers, que les plus habiles ont cru Teniers auteur de cet excellent morceau [1].

Une autre série de tableaux de genre composée par Rubens est celle des pièces familières et des bergeries. Une des plus remarquables est, sans contredit, celle qui est connue sous le titre de *Jardin d'Amour,* sujet que le maître a peint trois fois. Il s'en trouve une composition à Madrid, dans la galerie du duc de l'Infantado; une autre fut vendue au prix de 16,931 francs, à la vente de M. de Rens, à Amsterdam, en 1777 [2]. La troisième se trouve dans la galerie de Dresde. Ce morceau représente une grotte précédée d'un portail et devant laquelle sont assis, côte à côte, plusieurs couples amoureux qui causent ou font de la musique. Au nombre de ces personnages on reconnaît Rubens avec sa seconde femme, et plusieurs de ses élèves. L'une des femmes tient l'Amour sur ses genoux et le protége contre une de ses compagnes qui veut le frapper de verges. Un autre Amour chuchotte tout bas quelques mots à l'oreille d'une femme. D'autres voltigent parmi des rosiers et des orangers en fleurs. Un bonheur calme et doux, une quiétude inexprimable se peint sur tous les visages. On voit, dans le Palacio Nuovo à Madrid, deux scènes de Rubens, dont la première représente un intérieur où se trouvent deux femmes vêtues avec un goût exquis et dont l'une se re-

[1] *Vie des Peintres,* t. I, p. 314.

[2] SMITH, *Catalogue raisonné,* p. 160, n° 576.

garde dans un petit miroir tandis que l'autre se pare de fleurs; dans la seconde se trouve une femme assise à une table dressée et mangeant des huîtres, tandis que vis-à-vis d'elle sont assises deux femmes dont l'une tient une guitare et l'autre un chat. Enfin, dans la galerie de Munich se trouve un tableau qui représente Rubens, avec sa seconde femme et son fils, se promenant dans leur jardin à Anvers [1]. Cette composition, dont le Musée de Blenheim possède une répétition et dont l'original fut donné en présent par la ville de Bruxelles au duc de Marlborough [2], est une des plus charmantes que l'artiste ait produites en ce genre.

Après avoir considéré le talent de Rubens, sous tous ces rapports si divers, il nous reste à le faire connaître comme peintre de portraits. En général le défaut de tous les peintres esquisseurs et de ceux qui, se confiant trop à leur imagination, ne se livrent pas constamment à l'étude de la nature et ne cherchent pas, dans chaque cas particulier, à se pénétrer de l'individualité intime des figures qu'ils ont à représenter, — c'est de montrer, dans les formes et dans les physionomies, une certaine monotonie et dans l'expression et les caractères une certaine exagération. Ce défaut, Rubens lui-même, malgré son immense talent, ne l'a pas toujours évité dans ses peintures historiques. Cependant la plupart de ses tableaux de genre et mieux encore presque tous ses portraits prouvent que cette tendance si dangereuse ne

[1] *Verzeichniss*, n° 510.
[2] SMITH, *Catalogue raisonné*, p. 244, n° 831.

lui avait pas fait perdre le goût et l'habitude de chercher à parvenir à l'intelligence fidèle et complète de la nature, ce qui eût pu lui arriver à cause de son extraordinaire facilité et de son habileté étonnante. Le nombre des portraits peints par lui est si prodigieux, — la gravure seule en a reproduit plus de cent différents, — que nous ne pouvons qu'en indiquer ici les plus remarquables. Une des premières places appartient à la toile qui se voit au palais Pitti à Florence et qui, connue sous le nom des *Quatre philosophes*, représente Juste-Lipse, Hugo Grotius, Philippe et Pierre-Paul Rubens. Ces quatre têtes sont si spirituellement et si énergiquement conçues, l'exécution en est si soignée et si admirable, qu'on s'arrête devant elles sans pouvoir se lasser de les contempler, même pour passer au portrait de Léon X, peint par Raphaël et placé tout à côté. Ce cadre écrase par la couleur tout ce qui l'entoure [1]. Les mêmes qualités se retrouvent dans le portrait de Rubens lui-même, qui orne la galerie de Florence [2]. Le portrait de sa femme, Isabelle Brant, tenant son enfant sur ses genoux, dans la galerie de Munich [3], se distingue par l'expression innocente de bonheur qui y règne, par la légèreté de l'exécution et par la vérité de la couleur. Dans le même musée se trouve un autre portrait, celui d'Hélène Fourment, qui ne frappe pas moins par sa belle couleur, que par l'étonnante vérité dont il est empreint et par le soin avec lequel il est exécuté [4]. On y voit encore un portrait du docteur

[1] SMITH, *Catalogue raisonné*, p. 149, n° 521. — [2] ID., p. 145, n° 510. — [3] *Verzeichniss*, n° 513. — [4] *Ibid.*, n° 524.

Van Thulden qui, pour la couleur, le dessin et le fini, est une des productions les plus accomplies du maître [1]; celui d'un jeune homme avec une barbe et des moustaches, que l'on admire pour la chaleur et la vivacité du ton [2]; puis enfin celui d'un moine de l'ordre de Saint-François tenant un livre et une tête de mort entre les mains [3]. Il serait impossible à l'art de saisir la forme avec plus d'intelligence et de la reproduire avec plus de profondeur, il serait impossible de mieux comprendre l'expression d'une figure et de la traduire avec une vérité de ton plus grande que Rubens ne l'a fait dans cet ouvrage étonnant. Il y a une production du maître qui forme avec cette toile le contraste le plus saisissant, c'est le célèbre *Chapeau de Paille*, que la Belgique a si honteusement laissé partir pour l'Angleterre, où sir Robert Peel le possède aujourd'hui. Sur cette toile, indiquée au catalogue de la vente de Rubens [4] et qui fut acquise, en 1822, à Anvers, par M. Smith, de Londres, au prix de trois mille guinées, à M. Van Haveren qui la tenait du baron Stiers Van Aertselaer [5], — est représenté le portrait d'une jeune dame, appartenant, dit-on, à la famille Lunden d'Anvers. Jamais on n'a peint un plus beau portrait. On peut le proclamer un incomparable chef-d'œuvre de science de clair-obscur. C'est une figure charmante qui se présente en face dans un jour extraordinairement vif, les bras croisés sur la poitrine et la tête couverte d'un chapeau noir, à plumes noires et blanches,

[1] *Ibid.*, n° 514. — [2] *Ibid.*, n° 867. — [3] *Ibid.*, n° 502. — [4] MICHEL, p. 279, n° 122. — [5] SMITH, *Catalogue raisonné*, p. 228, n° 811.

lequel tient la moitié du visage dans l'ombre où l'on voit admirablement jouer les reflets de la lumière. Cette donnée est exécutée de la manière la plus étonnante. Il n'y a rien au-dessus de cette peinture. On prétend que Rubens était fort épris de la jeune personne lorsqu'il la peignit ainsi et qu'il lui avait fait des propositions de mariage. Cette œuvre merveilleuse fut exposée au mois de mars 1823, dans la salle de M. Stanley, Old Bond street, à Londres. Peu de temps après, elle fut vendue à sir Robert Peel. Dans le court espace de quatre mois, plus de vingt mille personnes étaient venues l'admirer, et le roi d'Angleterre avait tenté vainement de l'obtenir.

Enfin, citons encore le beau portrait du bourgmestre d'Anvers, Nicolas Rockox, que possède le musée de l'académie de cette ville, et les portraits de Rubens lui-même et de sa première femme, Isabelle Brant, qui se trouvent tous deux dans la collection de M. Schamp, à Gand [1].

Bien que Rubens fût, pendant toute sa vie, surchargé de commandes de tableaux, qu'on lui adressait de toutes les cours et de tous les pays de l'Europe, il ne dédaignait pas de prêter le secours de son crayon à des objets de moindre importance. Car son influence était si grande, qu'elle s'exerçait sur toutes choses. Il était le centre autour duquel tout tournait. Ainsi il composait souvent des vignettes et des titres de livres qui se publiaient. Il existe de sa main onze dessins faits pour un missel imprimé par

[1] *Catalogue* de M. Schamp d'Aveschoot, Litter. A et B.

Moretus. On en connaît soixante-dix-huit autres tirés de l'histoire de saint Ignace de Loyola. Il dessina cinquante-huit titres de livres, et une infinité de sujets allégoriques, de vignettes, de culs-de-lampe, etc., qui nous sont tous connus par la gravure.

Pour faire connaître plus généralement ses tableaux et ses compositions les plus remarquables, et les faire connaître convenablement, Rubens dressa plusieurs graveurs qui se groupèrent autour de lui et dont il dirigeait lui-même les travaux. Ce furent P. Pontius, Lucas Vosterman, Bolswert et plusieurs autres, qui réussirent à reproduire si admirablement la couleur, l'esprit, la touche du maître, artistes à côté desquels pâlissent nos graveurs modernes.

On l'accusa de faire de grands bénéfices sur les planches ainsi faites d'après ses ouvrages. Une lettre, adressée par lui à M. Peiresc, le 6 avril 1635, s'exprime en ces termes : « Ma partie adverse prétend que je retire, avec mes estampes [1], des sommes immenses de la France, et que je cherche à continuer mon monopole au préjudice du public. Cela est si faux que j'ose affirmer avec serment de n'avoir jamais ni directement, ni par l'entremise d'autrui, envoyé dans toute la France d'autres exemplaires de mes estampes, que ceux destinés à la bibliothèque royale, et pour en faire présent à quelques amis, ou, d'après votre demande, quelque peu adressés à M. Tavernier, qui ne m'a jamais demandé de lui en envoyer davantage. De manière que,

[1] On croit que ce furent des planches gravées d'après la galerie Médicis.

si c'est en ceci que gît la difficulté, je consens bien volontiers que mes estampes soient bannies de tout le royaume de France. Le reste de l'Europe me suffira pour en retirer quelque honneur que j'estime au-dessus de tout autre intérêt. »

Rubens, car il devait faire tout, grava lui-même plusieurs eaux-fortes. On cite de lui les planches suivantes : *Une femme tenant une chandelle à laquelle un jeune garçon en veut allumer une autre ;* cette eau-forte fut terminée au burin par Pontius ou Vosterman [1]; *Saint François d'Assise recevant les stigmates, Sainte Madeleine repentante, Sainte Catherine*, et un *Portrait d'homme vêtu de fourrure.* Ces deux dernières passent pour les meilleures ; elles sont traitées de la manière la plus pittoresque.

Nous avons déjà dit combien Rubens était versé dans l'architecture.

Pour se faire une idée de la fécondité prodigieuse de ce maître, nous dirons que plus de mille compositions dues à son génie sont connues par la gravure ; il en existe au delà de quinze cents planches.

Ses œuvres sont répandues dans toutes les parties du monde. Le baron Alexandre de Humboldt en a vu plusieurs excellentes en Amérique. Les meilleures se trouvent cependant à Munich, à Vienne, à Madrid et à Anvers.

Jamais peut-être artiste n'a été copié autant que Rubens. Campo Weyermann parle en termes bien clairs

[1] BASAN, *Dict. des graveurs.*

de la manière dont cette gloire fut exploitée à Anvers, où le marché de Vendredi était toujours encombré d'ouvrages attribués à ce maître, copies frauduleuses qui partaient pour l'Allemagne, pour la Pologne, pour tous les pays de l'Europe [1].

Quant aux idées que Rubens avait sur l'art et surtout au principe admis par lui sur l'étude de l'antique, ils se révèlent dans le fragment latin suivant écrit de sa main et publié par De Piles [2] : « Aliis utilissima, aliis damnosa usque ad exterminium artis. Concludo tamen ad summam ejus perfectionem esse necessariam earum intelligentiam, imo inhibitionem, sed judiciosè applicandum earum usum et omnino citrà saxum. Nam plures imperiti et etiam periti non distinguunt materiam à formâ, saxum à figurâ, nec necessitatem marmoris ab artificio. Una autem maxima est statuarum optimas utilissimas, ut viles inutiles esse, vel etiàm damnosas; nàm tyrones ex iis nescio quid crudi, terminati et difficilis molestaque anatomiæ dùm trahunt videntur proficere, sed in opprobrium naturæ, dùm pro carne marmor coloribus tantùm repræsentant. Multa sunt enim notanda imo et vitanda etiam in optimis accidentia citrà culpam artificis; præcipuè differentia umbrarum, cum caro, pellis, cartilago suâ diaphanitate multa leniant præcipitia in statuis negredinis et umbræ, quæ suâ densitate saxum duplicat inexorabiliter obvium. Adde quasdam maccaturas ad omnes motus variabiles et facilitate pellis aut demissas

[1] *Levensbeschryvingen der Nederlandsche Kunstschilders*, t. Ier, p. 268.

[2] De Piles, *Cours de peinture par principes.*

aut contractas, à statuariis vulgo evitatas, optimis tamen aliquandò admissas, picturæ certè sed cum moderatione necessarias. Lumine etiàm ab omni humanitate alienissimæ differunt lapideo splendore et asperâ luce superficies magis elevante ac par est, aut saltem oculos fascinante. Eâ quisquis sapienti discretione separaverit, statuas cominùs amplectetur. Nàm quid in hoc erroneo sæculo degeneres possumus? Quàm vilis genius nos humi detinet ab heroïco illo imminutos ingenio judicio [1]. »

Ce morceau se termine par quelques considérations gé-

[1] Traduction : « Elle (l'étude des statues antiques) peut être de la plus grande utilité à quelques peintres, elle peut être pernicieuse à d'autres. Cependant j'ai la conviction que, pour atteindre en peinture la perfection, on doit, non-seulement, connaître exactement les statues antiques, mais encore pénétrer complètement dans leur intelligence et dans leur esprit. Dans l'application de cette étude à la peinture, il y a une chose qu'il ne faut perdre de vue ; c'est-à-dire, la position défavorable où se trouve placée la sculpture par la matière même sur laquelle elle opère, à savoir la pierre. Car beaucoup de peintres inhabiles et même d'habiles ne distinguent pas suffisamment la matière de la forme, la pierre de la figure qu'elle représente, les conditions du marbre des ressources mêmes de l'art. Un des principes fondamentaux est que les bonnes statues antiques peuvent être de l'étude la plus profitable, tandis que les mauvaises doivent perdre inévitablement ceux qui s'y attachent. Car les commençants croient avoir beaucoup gagné quand ils ont réussi à introduire dans leur dessin je ne sais quoi de dur, de bien arrêté, de lourd, et une anatomie exagérée, tandis qu'au fond ils vont tout droit contre la vérité de la nature et ne représentent dans leurs peintures que du marbre revêtu de couleurs. Il est évident que, même dans l'étude des meilleures sculptures antiques, il y a beaucoup de choses que les peintres doivent observer et éviter, choses relatives, non au sculpteur, mais à la matière qu'il a travaillée. C'est d'abord la différence des ombres. Car, dans la nature, la diaphanéité des chairs, de la peau et des parties cartilagineuses adoucit dans les ombres beaucoup de parties qui, dans la sculpture, paraissent

nérales sur la dégénération actuelle de la race humaine.

Rubens paraissait avoir une opinion extraordinaire des peintres de l'antiquité. Le passage suivant d'une lettre latine qu'il adressa, le 1er août 1637, à F. Junius, pour le remercier de l'envoi d'un livre sur la peinture des anciens, nous montre quelles étaient ses idées à ce sujet [1] : « Nam quotusquisque nostrûm si præclarum aliquod Appellis ant Timanthis opus à Plinio aut aliis auctoribus graphicè descriptum, pro rei dignitate oculis subjicere tentaturus, aliquid non insulsum aut à veterum majestate non alienum præstabit; sed genio suo quisque indulgens, musteum aliquid pro opimiano illo dulce-amaro promit, et injuriam magnis illis manibus affert; quos ego veneratione summâ prosequor, et vestigia

dures et lourdes, tandis que la solidité naturelle et inexorable du marbre double encore la lourdeur et la dureté de ces ombres. Ajoutez à cela que sur la surface du corps humain, il y a certaines parties, telles que les petits plis et les accidents divers qui se formulent à chaque mouvement différent et à cause de la facilité de la peau qui se tend ou cède selon ces mouvements mêmes. Eh bien! les sculpteurs ordinaires négligent communément ces parties, que les bons artistes ont quelquefois rendues, et dont les peintres doivent toujours tenir compte, bien qu'avec modération. Ensuite, la lumière se présente d'une tout autre manière sur la surface des statues qu'elle ne se présente sur la figure humaine, où elle paraît toujours tempérée et adoucie, tandis qu'elle se montre avec plus de crudité sur le marbre qui la reflète. Celui qui est capable de tenir sagement compte de ces conditions inséparables de la sculpture, peut s'adonner avec le plus grand fruit à l'étude des statues antiques. Nous ne pouvons faire rien de mieux dans les temps de dégénération où nous vivons. Car notre petit esprit est tellement à fleur de terre que nous sommes incapables de nous élever à la hauteur héroïque et au génie des anciens. »

[1] CAMPO WEYERMAN, Ie deel, p. 291 et suiv.

euntium potiùs adoro, quàm vel solâ cogitatione assequi me posse ingenuè profiteor [1]. »

Avec de pareilles idées son amour des productions anciennes devait nécessairement être fort grand. Aussi, il fit dessiner à Rome et dans la Lombardie les monuments de l'antiquité. Même il avait l'intention de publier sur les plus beaux camées antiques un ouvrage dont on trouva, après sa mort, six planches toutes préparées et représentant les dessins de vingt et un camées, parmi lesquels se voit la Gemma Augustea et Tiberiana.

Si prodigieux que fût le nombre des travaux qui l'occupaient dans son atelier, Rubens trouvait encore des loisirs pour s'occuper sérieusement des parties scientifiques de son art, de la perspective, de l'optique, de l'anatomie et de la science des proportions du corps de l'homme.

Dans la succession du maître on trouva un cahier d'observations manuscrites en latin, sur toutes ces branches, avec des dessins explicatifs. On assure que ce livre se conserve à Paris et que déjà, en 1744, on songea

[1] Traduction : « Car si quelqu'un de nous essayait de représenter dignement aux yeux quelque célèbre production d'Apelle ou de Timanthe selon la description que Pline et d'autres écrivains nous en ont laissée dans leurs ouvrages, il ne pourrait faire qu'une chose absurde et qui serait entièrement étrangère au grandiose des anciens ; chacun peut avoir là-dessus son opinion et sa manière de sentir, et, en produisant, au lieu d'un vin vieux, et qui réunisse la force et la douceur, je ne sais quel vin de mauvais crû, âcre et peu fait, outrager ainsi ces grands maîtres. Je tente de les suivre de bien loin avec tout le respect possible, et je me borne à honorer la trace de leurs pas; mais jamais, je vous le confesse franchement, la pensée ne m'est venue qu'on puisse les atteindre. »

à le mettre en lumière [1]. La société des antiquaires de Londres en possède une copie faite avec une exactitude rigoureuse par un certain Johnson, et l'on regarde comme un extrait de cet ouvrage, le livre publié à Paris en 1773 sous le titre de *Théorie de la figure humaine, etc., ouvrage traduit du latin de* P.-P. RUBENS, *avec* XLIV *planches d'après les dessins de ce célèbre artiste.* Un autre cahier d'études a été gravé par P. Pontius en vingt feuilles. Un troisième, contenant trente et une têtes d'étude, a été gravé par le comte de Caylus [2]. L'ouvrage original de Rubens, pour lequel il fit une disposition particulière dans son testament [3], renfermait un grand nombre d'études précieuses, des figures dans tous les mouvements, tels que les circonstances les plus diverses et les passions peuvent les produire, des croquis d'après des tableaux de Raphaël et d'autres artistes, avec des annotations comparatives composées de passages de Virgile et des autres poëtes auxquels les sujets étaient empruntés. On prétend que, outre cet ouvrage, Rubens écrivit un traité latin sur les couleurs, *de Coloribus*, lequel a disparu.

Comme Rubens joignait à une science aussi vaste et aussi profonde la générosité la plus grande, il aimait à communiquer avec la plus franche affabilité tout ce que ses longues études et ses nombreuses observations lui avaient appris. Il arriva de cette manière que les jeunes

[1] *Catalogue raisonné de M. Quintin de l'Orangerie*, par F. GERSAINT.

[2] Cet ouvrage est faussement attribué par le titre à Van Dyck qui n'y a fourni que deux têtes. *Voyez* BASAN, p. 244.

[3] Voir ci-dessus, p. 176.

peintres qui s'empressaient autour de lui, devinrent presque tous des artistes remarquables. Le nombre des élèves qu'il admit dans son atelier était considérable; et, si aucun d'eux n'hérita de tout son génie, s'il ne put léguer à aucun son imagination si puissante et si énergique, — tous cependant obtinrent une partie de son héritage, une partie de sa couleur et de son faire. Les peintures représentant l'*Apothéose de la Maison d'Orange* [1], qui se trouvent au Pavillon-du-Bois à La Haye, montrent combien Jordaens, Van Dyck et Van Thulden étaient forts, grâce à lui. Comme peintre d'histoire, il eut pour élèves ou imitateurs Gaspar de Crayer, Abraham Diepenbeek, Corneille Schut et Erasme Quellin. Mais, outre la gloire d'avoir attiré ces maîtres dans la route frayée par lui, il eut l'honneur de n'avoir laissé en Flandre aucune des branches si diverses de la peinture où son influence ne se soit exercée d'une manière directe ou indirecte. Comme peintre d'animaux et de chasses, il fut continué par F. Sneyders, par Paul et Simon de Vos, par Jean Fyt, et par les deux Weeninx dans leurs grands tableaux. Sa manière de traiter le portrait fut développée, avec moins d'énergie peut-être, mais avec plus d'élégance à coup sûr, par Van Dyck, auquel se rattachèrent Corneille de Vos et d'autres, même Kneller et Lely. Par un autre de ses élèves, David Teniers, une route nouvelle fut ouverte aux peintres flamands dans le genre, celle des bambochades. Des tableaux, tels que le *Jardin d'Amour* dont nous avons parlé, doivent avoir nécessai-

[1] SMITH, *Catalogue raisonné*, p. 359.

rement exercé une grande influence sur les peintres qui traitèrent plus tard le genre noble, tels que Terburg, Netscher, Gonzalès Coques, Eglon Van der Neer, Gérard Dow, Pierre de Hooghe, Gabriel Metzu et Henri Rokes. Dans le paysage il parvint, par son élève Wildens, à élever Jacques Van Artois et Huysmans à la conception grandiose de la nature. Enfin, un autre de ses élèves, Lucas Van Uden, fut, dans la représentation fidèle et simple des paysages de nos provinces, le précurseur d'Everdingen, d'Hobbema, de Jacques Ruysdael et de Waterloo.

De cette manière, Rubens agit sur toutes les branches de l'art dans les Pays-Bas. De cette manière il devint le le fondateur de cette magnifique école flamande qui rayonna si splendidement dans le XVIIe siècle.

Telle est l'histoire de ce génie puissant et magnifique, de cet homme prodigieux, à la mémoire duquel la ville d'Anvers, non celle où il naquit par un accident étrange, mais celle où il vécut, où il créa ses immortels chefs-d'œuvre, enfin où il mourut, va dresser une statue de bronze, que l'indifférence de la Belgique a refusée pendant deux siècles au prince des peintres flamands.

FIN DE LA VIE DE RUBENS.

CATALOGUE GÉNÉRAL

DES OUVRAGES CONNUS

DE PIERRE-PAUL RUBENS,

AVEC L'INDICATION DES LIEUX OÙ ILS SE TROUVENT ET DES ARTISTES QUI LES ONT GRAVÉS.

CATALOGUE.

I. — SUJETS TIRÉS DE L'ANCIEN TESTAMENT.

1 *Abel mort*, sur l'avant-plan d'un paysage. Dans la collection du duc de Bedford, en Angleterre, gravé par J. Heath.

2 *Abigaël offrant ses présents à David*. Dans la collection de M. Paul Methuen, esq., en Angleterre. Gravé par Lommelin.

3 *Même sujet*. Parut à la vente de M. W. Agar Ellis, esq., en Angleterre, en 1806.

4 *Abimelech avec Abraham et Sara*. Parut à la vente de M. Horion, à Bruxelles, en 1788.

5 *Abimelech donnant à David le pain consacré*. Cette peinture, l'une des trente-six qui ornaient le plafond de l'église des Jésuites à Anvers, périt dans l'incendie de cet édifice, en 1718.

6 *Abraham prêt à sacrifier Isaac*. Cet ouvrage périt dans le même désastre.

7 *Même sujet*. Dans la galerie de Potsdam. Gravé par Stock, gravé aussi par Galle, et par un anonyme, mais avec quelques changements.

8 *Abraham renvoyant Agar*. Dans la collection du comte Grosvenor, en Angleterre. Gravé dans la Young's Grosvenor Gallery.

9 *Adam et Ève dans le paradis terrestre.* Au musée royal de La Haye.

10 *Adam et Ève dans le paradis terrestre.* Copié par Rubens d'après Titien. Dans l'Escurial en Espagne.

11 *Agar dans le désert.* Faisait partie, en 1758, de la collection de M. de Steenhault, à Bruxelles.

12 *Bethsabé au bain.* N° 87 du catalogue des objets vendus après le décès de Rubens.

13 *Même sujet.* Parut, en 1738, à la vente de la collection du comte de Plettenburg, à Amsterdam, et en 1741, à celle de M. Van Swieten, à La Haye.

14 *Même sujet.* Gravé par Thommassin.

15 *Bethsabé au bain, recevant une lettre de David.* On en connait une gravure attribuée à Prenner.

16 *Caïn tuant son frère.* Gravé par D., De Meyne *exc.*

17 *Daniel dans la fosse aux lions.* Cette pièce, donnée par lord Dorchester au roi Charles Ier, portait au catalogue royal le n° XIV. Elle fait aujourd'hui partie de la collection du duc de Hamilton et se trouve à Hamilton-Palace, en Angleterre. Elle fut gravée au burin par Blooteling, par Van der Leeuw et par Lamb, et à la manière noire par J. Ward. Il en existe une eau-forte extrêmement rare par Street.

18 *David coupant la tête à Goliath.* Une des peintures qui périrent dans l'église des Jésuites à Anvers, en 1718. Gravée par Panneels.

19 *David terrassant un lion.* Faisait partie d'une collection anonyme vendue, en 1732, à Amsterdam.

20 *David étranglant un ours.* Se trouvait, en 1827, dans la collection du comte Altimera, vendue à Londres. Gravé par Panneels avec quelques changements.

21 *David avec les anciens d'Israël, transportant l'Arche.* Esquisse. Dans la collection du comte Spencer, à Althorp, en Angleterre.

22 *Élie nourri dans le désert par un ange.* Au musée du Louvre à Paris. Gravé au burin par Lauwers, et à l'eau-forte par Panneels.

23 *Même sujet.* Esquisse. Se voyait autrefois au Palacio Nuovo à Madrid et se trouve aujourd'hui en Angleterre.

24 *Élie montant au ciel.* Une des trente-six peintures qui périrent dans l'incendie de l'église de Jésuites, à Anvers, en 1718.

25 *Esther devant Assuérus.* Périt dans le même désastre.

26 *Même sujet.* Esquisse. Appartenait, en 1830, à M. Norton, à Londres. Gravé par Panneels et par Colins.

27 *Même sujet.* Gravé par Van den Wyngaerde.

28 *Ézéchiel* (*Vision d'*). Dessin de Julio Clovio d'après Raphaël, retouché par la main de Rubens.

29 *Israélites* (*les*) *ramassant la manne dans le désert.* Dans la collection du comte Grosvenor, en Angleterre. Gravé au trait dans la Young's Grosvenor Gallery.

30 *Jacob et Ésaü se rencontrant sur la route de Canaan.* Dans la galerie royale de Munich. Gravé par Vosterman, par Balliu et par Giffart.

31 *Même sujet.* Étude du précédent ouvrage. Fut acquise, en 1822, à la vente de M. de Saint-Victor, à Paris, par M. J. Smith, de Londres.

32 *Jacob et Ésaü.* Dessin de Raphaël retouché par Rubens.

33 *Job sur le fumier.* Cette peinture, gravée par Vosterman et par Krafft, se trouvait dans l'église de Saint-Nicolas, à Bruxelles, et périt dans le bombardement de cette ville, en 1695.

34 *Même sujet*. Esquisse terminée. Dans la galerie royale de Munich.

35 *Jonas jeté à la mer*. Ce petit tableau, gravé par Tassaert, ornait autrefois l'autel de la chapelle des Poissonniers dans l'église de Notre-Dame à Malines.

36 *Joseph chez Pharaon*. L'une des trente-six peintures qui périrent dans l'incendie de l'église des Jésuites, à Anvers, en 1718.

37 *Josué battant les Amalécites*. Esquisse. Se trouvait, en 1758, dans la collection de P. J. Sneyers.

38 *Judith coupant la tête à Holopherne*. Gravé par Galle.

39 *Judith mettant la tête d'Holopherne dans un sac*. Gravé par Voet et par Schroeder.

40 *Loth et sa famille fuyant de Sodome*. Au musée du Louvre à Paris.

41 *Même sujet*. Composé d'une autre manière. Gravé par Vosterman. Cetre pièce fut donnée au duc de Marlborough, par la ville d'Anvers. Elle fait partie aujourd'hui de la Marlborough-Gallery, en Angleterre. Le musée de Paris en possède un dessin retouché par Rubens pour servir à Vosterman.

42 *Loth avec ses filles*. Gravé par W. P. Leeuw. Ce tableau, donné au duc de Marlborough par l'empereur d'Allemagne, se trouve également dans la Marlborough-Gallery.

43 *Même sujet*. Gravé par Coelmans.

44 *Même sujet*. Gravé par Swanenburg.

45 *Martyre des Macchabées*. Cet ouvrage appartenait autrefois à la cathédrale de Tournai. Mais, après en avoir été enlevé sous la République française, il fut donné, sous l'empire, au musée de Nantes, par Napoléon.

46 *Melchisédech donnant du pain et du vin à Abraham*. Au

musée de Hesse-Cassel. Gravé par Witdouck et par Neefs.

47 *Même sujet.* Dans la collection du comte Grosvenor, en Angleterre.

48 *Même sujet.* Esquisse terminée. Dans la collection de la douairière Lady Stuart, en Angleterre.

49 *Même sujet.* Dessin. Provenait de la collection de Jabach à Cologne, et parut en 1741 à la vente de M. Crozat.

50 *La reine de Saba devant Salomon.* Périt dans l'incendie de l'église des Jésuites à Anvers, en 1718.

51 *Même sujet.* Esquisse. Appartenait, en 1830, à M. Norton, à Londres.

52 *Même sujet.* Esquisse composée de dix figures. Gravée par Spruyt.

53 *Salomon (Jugement de).* Gravé par Bolswert, puis par Visscher avec quelques changements, ensuite par Viel. Une esquisse de cet ouvrage parut, en 1763, à la vente de M. de Schryvere, à Bruges.

54 *Samson trahi par Dalila.* Dans la galerie royale de Munich. Lithographié par Piloti.

55 *Même sujet.* Gravé par Matham.

56 *Samson terrassant le lion.* Esquisse terminée. Faisait partie, en 1829, de la collection de sir Thomas Emmerson, esq., en Angleterre. Gravé par Quellin et par Wyngaerde. On en voit au Britisch Museum un dessin au crayon, lavé à l'encre de Chine. Cochin cite une pièce de Rubens représentant le même sujet avec quelques changements, laquelle se trouvait à la Casa Avoyardi à Brescia. On connaît de cette dernière composition une gravure à la manière noire par Fredhof, d'après une peinture appartenant à M. Von Sachsen. Une étude de cet

ouvrage se trouvait dans la collection de sir Thomas Lawrence, à Londres.

57 *Samuel offrant un sacrifice après le retour de l'Arche.* Gravé par Lommelin.

58 *Sennachérib défait avec son armée.* Dans la galerie royale de Munich. Lithographié par Piloti. Le groupe du centre a été gravé par Soutman.

59 *Serpent d'airain (Élévation du) dans le désert.* Se trouve dans la galerie royale de Potsdam.

60 *Même sujet.* Gravé par Bolswert et par Galle. Se voit dans la collection de T. B. H. Owen, esq., en Angleterre. Il en existe un beau dessin au musée de Paris. L'esquisse originale parut dans une vente à La Haye en 1749.

61 *Même sujet.* Cette répétition, qui se trouve à l'Escurial, passe pour une copie faite par un élève de Rubens, et retouchée par le maître.

62 *Suzanne avec les deux vieillards.* Il se trouvait au catalogue de la vente de Rubens trois tableaux représentant le même sujet, et portant les nos 99, 161 et 162. On en voit un actuellement dans la galerie de Munich. Gravé par Pontius, par Vosterman, par Lasne, par Jegher, par Spruyt, par Simon et par Quirinus Marc. Les gravures de ces trois derniers offrent quelques changements d'après un dessin au trait par Rubens. Il en existe aussi une planche à la manière noire.

63 *Même sujet.* Dans la galerie de Potsdam.

64 *Même sujet.* Esquisse. Cette pièce se trouvait, en 1745, dans la collection du comte Domburg. Le musée de Paris possède de cette composition un excellent dessin au crayon, lavé au bistre et terminé à l'huile, par un

élève de Rubens, et retouché par le maître, pour servir au graveur Pontius.

65 *Tobie avec l'ange*. Cette pièce forme l'un des volets du tableau de la *Pêche Miraculeuse*, qui se trouve dans l'église Notre-Dame à Malines. Elle fut gravée par Bolswert.

II. — SUJETS TIRÉS DU NOUVEAU TESTAMENT.

66 *Adoration des Bergers*. Tableau peint pour l'église des Dominicains, à Anvers. Gravé au burin par Vosterman, et à l'eau-forte par Spruyt.

67 *Même sujet*. Esquisse de l'ouvrage précédent. Parut, en 1774, à la vente de M. Van Schorel, à Anvers.

68 *Même sujet*. Composition de onze figures, peinte pour l'église des Capucins à Lille. Se trouve dans le musée de cette ville. Gravée par Bolswert.

69 *Même sujet*. Un des petits tableaux peints pour l'autel de l'église Saint-Jean à Malines. Cet ouvrage fut donné, sous l'empire, au musée de Marseille, par Napoléon.

70 *Même sujet*. Pièce peinte pour l'église des Capucins à Aix-la-Chapelle. Gravée par Vosterman, par Jeaurat et par un anonyme.

71 *Même sujet*. Dans la galerie royale de Munich. Gravé par Pontius.

72 *Même sujet*. Esquisse de l'ouvrage précédent. Dans la même galerie.

73 *Même sujet*. Esquisse terminée. Composition de neuf figures et de deux anges. Parut à la vente de M. de Preuil, en 1811. Gravée par Pontius.

74 *Même sujet*. Gravé par Basan.

75 *Même sujet*. Gravé par Panneels.

76 *Adoration des Mages*. Composition de douze figures. Peinte pour l'abbaye de Saint-Michel à Anvers. Se trouve aujourd'hui au musée de l'Académie de cette ville. Gravée par Lommelin et par Eyndhoudt.

77 *Même sujet*. Cet ouvrage périt dans l'incendie de l'église des Jésuites à Anvers, en 1718.

78 *Même sujet*. Tableau indiqué au catalogue de la vente de Rubens, où il porte le nº 165.

79 *Même sujet*. Composition de vingt-quatre figures, peinte pour l'église des Capucins à Tournai. Placée au musée de Bruxelles. Gravée par Vosterman et par Lauwers. On en possède un beau dessin retouché par Rubens, au musée de Paris.

80 *Même sujet*. Composition de vingt figures, peinte pour l'église Saint-Jean à Malines, où elle se trouve aujourd'hui. Gravée par Vosterman et par Nolpe.

81 *Même sujet*. Esquisse de la toile précédente. Dans la collection du marquis de Bute, à Luton, en Angleterre.

82 *Même sujet*. Ouvrage commandé à Rubens par l'archiduchesse Isabelle pour l'église des Annonciades à Bruxelles. Aujourd'hui au musée de Paris. Gravé par Bolswert, par Panneels et par un anonyme.

83 *Même sujet*. Répétition de la précédente compositon. Dans la Marlborough-Gallery, en Angleterre.

84 *Même sujet*. Composition de onze figures. Peinte pour l'église des Sœurs-Blanches à Louvain. Aujourd'hui dans la collection du comte Grosvenor, en Angleterre. Gravée par Witdouck, et dans la Young's Gallery.

85 *Même sujet*. Esquisse de l'ouvrage précédent. Dans la collection de M. Van Sasseghem à Gand.

86 *Même sujet*. Dans la galerie de Potsdam.

87 *Même sujet*. Esquisse. Parut, en 1791, à la vente de M. Le Brun.

88 *Même sujet*. Dans la galerie de l'Escurial. Rubens s'y est représenté lui-même à cheval.

89 *Même sujet*. Composition de quatorze figures, qui se trouvait, en 1756, dans la collection du duc de Tallard, à Paris.

90 *Même sujet*. Esquisse. Parut à la vente de sir Joshua Reynolds, en 1795, à Londres.

91 *Même sujet*. Gravé par Frizza. Il existe aussi de cette composition une gravure de livre, due à un anonyme, Van deu Enden *exc*.

92 *Adultère* (*la femme*). Ce tableau dans lequel on reconnaît les portraits de Rubens, de Van Veen, de Luther et de Calvin, fut peint pour la famille Knyff, à Anvers. Il fait aujourd'hui partie de la collection de J. P. Miles, esq., à Bristol. Gravé par Mlle Simons et par Tassaert, par Cardon dans la Tresheim's Britisch Gallery, et par W. Bromley dans la Forster Gallery.

93 *André* (*Martyre de saint*). Tableau peint pour l'autel de la chapelle flamande à Madrid. Aujourd'hui placé à l'Escurial. Gravé par Alexandre Voet, jeune, et par un anonyme, J. Dierikx *exc*.

94 *Même sujet*. Magnifique dessin par Rubens. Se trouvait, en 1830, dans la collection de sir Thomas Lawrence, à Londres.

95 *André* (*saint*) *appuyé sur sa croix*. Peint sur la partie extérieure du volet gauche du tableau de la *Pêche Miraculeuse*, dans l'église de Notre-Dame à Malines.

96 *Anges* (*deux*). Ces figures découpées ornaient autrefois l'autel de l'église de Sainte-Walburge, à Anvers.

97 *Ascension de Notre-Seigneur*. Cet ouvrage périt dans l'incendie de l'église des Jésuites, à Anvers, en 1718. La collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, possède, n° 156 du catalogue, un ouvrage représentant le même sujet.

98 *Cène* (*la sainte*). Cet ouvrage périt dans le même désastre.

99 *Même sujet*. Esquisse en grisaille. Parut, en 1826, dans une vente faite par M. Christie, à Londres. Gravé par Bolswert.

100 *Même sujet*. Cet ouvrage, peint pour la cathédrale de Saint-Rombaut à Malines, fut donné, sous l'empire, au musée de Brières, à Milan, par Napoléon. Gravé par Bolswert.

101 *Même sujet*. Esquisse du tableau précédent peinte en grisaille. Parut, en 1741, à la vente de la collection de M. De Wit, à Amsterdam.

102 *Même sujet*. Dessin copié d'après la Cène de Léonard de Vinci. Gravé par Soutman et copié par A. Van Rymsdyk.

103 *Christ* (*le*) *en croix*. Tableau indiqué dans le catalogue de la vente de Rubens, au n° 144.

104 *Même sujet*. Ce tableau peint pour l'église de Sainte-Walburge à Anvers, y était placé autrefois au-dessus de la sacristie. Il fut vendu, en 1739, par la fabrique de cette église, avec l'autorisation du magistrat de la ville et de l'évêque.

105 *Même sujet*. Cet ouvrage, qui fut donné à l'église des Récollets d'Anvers, par Corneille De Winter, se trouve

aujourd'hui au musée de l'académie de cette ville. Gravé par Sneyers et par Bolswert.

106 *Même sujet*. Répétition du précédent, en petit. Faisait partie de la collection de M. Steenkruys, vendue en 1840, à Anvers.

107 *Même sujet*. Répétition du même ouvrage avec quelques légers changements. Dans la collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, n° 130 du catalogue. Cette même collection possède un autre tableau représentant le même sujet, n° 235 du catalogue.

108 *Même sujet*. L'un des trois petits tableaux qui furent donnés par Rubens aux membres de la confrérie de Saint-Roch, à Alost, après qu'il eut peint leur grand tableau d'autel.

109 *Même sujet*. L'un des trois petits tableaux qui étaient placés autrefois sur la table de sacrifice du maître-autel de l'église Saint-Jean à Malines.

110 *Même sujet*. L'un des trois petits tableaux qui ornaient autrefois l'autel de la chapelle de la corporation des Poissonniers dans l'église de Notre-Dame à Malines.

111 *Même sujet*. Dans la galerie royale de Munich. Gravé par Bolswert.

112 *Même sujet*. Parut, en 1741, à la vente de la collection de M. De Wit, à Anvers. Gravé par Bolswert.

113 *Même sujet*. Jérusalem se montre dans le lointain. Dans la collection de sir Simon Clarke, bart. en Angleterre. Gravé par Sompelin et par Galle.

114 *Même sujet*. Un peu plus grand. Dans la même collection.

115 *Même sujet*. Gravé par Bolswert avec la ville de Jérusalem dans le fond. Gravé par B. Harfeldt avec un fond éclairé, répété en petit sans la ville, par C. Galle, jeune.

116 *Même sujet*. Avec un château sur une colline. Gravé par Bolswert.

117 *Même sujet*. Avec deux anges sur des nuages. Gravé par Pontius et à l'envers par C. Galle.

118 *Même sujet*. Gravé par Soutman.

119 *Christ (le) triomphant de la mort et du péché*. Épitaphe de la famille de Cockx, dans l'église de Sainte-Walburge, à Anvers. Parut à la vente du comte Domburg, à La Haye, en 1745. Gravé par Remy Eyndhoudt, par Galle, par un anonyme, et par un autre anonyme, en petit.

120 *Même sujet*. Au palais Pitti à Florence.

121 *Christ (le) élevé en croix*. Tableau peint pour l'église de Sainte-Walburge, à Anvers. Placé aujourd'hui dans la cathédrale de Notre-Dame en cette ville. Gravé par Witdouck.

122 *Même sujet*. Esquisse terminée de l'ouvrage précédent. Parut, en 1771, à la vente du prince de Conti, à Paris. Se trouve aujourd'hui dans la collection de Jérémie Harman, esq., en Angleterre.

123 *Même sujet*. Autre esquisse avec beaucoup de changements. Dans la collection de J. T. Batts, esq., en Angleterre.

124 *Même sujet*. Dessin à la plume colorié. Première étude du grand tableau. Parut, en 1783, à la vente de M. Lempereur, à Paris.

125 *Même sujet*. Dessin à la plume. Provenait de la famille Jabach à Cologne, d'où il passa à M[gneur] Triest, évêque de Gand. Parut, en 1741, à la vente de M. Crozat.

126 *Même sujet*. Tableau qui périt dans l'incendie de l'église des Jésuites, à Anvers, en 1718.

127 *Christ* (*le*) *se découvrant à ses disciples à Emmaüs*. Tableau indiqué dans le catalogue de la vente de Rubens au n° 138.

128 *Même sujet*. Au musée royal de Munich. Gravé par Witdouck, par Sompelin et à l'envers par Swanenburg.

129 *Même sujet*. Avec quelques changements. Se trouve au palais de la Parada, en Espagne.

130 *Christ* (*le*) *voyageant avec ses disciples à Emmaüs*. Le paysage est de Breughel. Parut, en 1741, à la vente de M. De Wit, à Anvers.

131 *Christ* (*le*) *marchant sur l'eau*. L'un des trois petits tableaux qui ornaient la table de sacrifice de l'autel de la chapelle des Poissonniers dans l'église de Notre-Dame, à Malines. Gravé par Tassaert.

132 *Christ* (*le*) *donnant les clefs à saint Pierre*. Cet ouvrage, peint pour la sépulture de la famille d'Amant dans l'église de Sainte-Gudule, à Bruxelles, appartient aujourd'hui à S. A. R. le prince d'Orange. Gravé par Krafft, par Van Eisen et par Winstanley. Cette dernière planche fut faite d'après une peinture de Rubens appartenant au comte de Derby, à Knowsley, en Angleterre.

133 *Même sujet*. Composé d'une autre manière. Ce tableau, qui ornait la sépulture de la famille de Jean Breughel de Velours, dans l'église de la Chapelle, à Bruxelles, fait aujourd'hui partie de la collection de M. Van Lankeren, à Anvers. Gravé par P. De Jode.

134 *Christ* (*le*) *montant au Calvaire*. Ouvrage peint pour l'abbaye d'Affligham. Se trouve au musée de Bruxelles. Gravé par P. Pontius.

135 *Même sujet*. Esquisse du précédent tableau. Au musée d'Amsterdam.

136 *Christ* (*le*) *tenant la croix dans ses bras*. Dans la galerie impériale de Vienne. Gravé par N. Ryckmans et par Prenner. Il se trouve dans la collection de M. Schamp d'Aveschoot, n° 156 du catalogue, un tableau de Rubens représentant le même sujet.

137 *Christ* (*le*) *couronné d'épines*. Se trouvait, en 1812, dans la possession de M. Squibb, en Angleterre. Gravé par Bolswert, par Lauwers et par Aubert.

138 *Christ* (*le*) *mort*. Esquisse terminée. Faisait, en 1757, partie de la collection de M. de Roore.

139 *Christ* (*le*) *portant la croix*. Superbe esquisse en grisaille. Se trouvait, en 1817, dans la collection du duc Albert.

140 *Christ* (*le*) *dans le jardin des Oliviers*. Gravé par Melar, par Coget, par le capitaine Baillie et par un anonyme.

141 *Christ* (*le*) *apparaissant à Marie Madeleine*. Dans la collection de M. Six Van Winter, en Hollande. Gravé par Lommelin et par Van Wyngaerde.

142 *Même sujet*. La scène se passe dans un paysage de Breughel.

143 *Christ* (*le*) *bénissant les enfants*. Dans la collection Marlborough, en Angleterre. Quelques-uns contestent l'authenticité de cet ouvrage et l'attribuent à Diepenbeek.

144 *Christ* (*le*) *au tombeau*. Composition de cinq figures, peinte pour orner la sépulture de la famille Michielsens dans la cathédrale d'Anvers. Placée aujourd'hui au musée de l'académie de cette ville. Gravée par Ryckman et dans le musée français.

145 *Même sujet*. Avec saint François et deux anges. Donné par le duc d'Aremberg à l'église des Capucins, à Bruxelles,

en 1616. Fait aujourd'hui partie du musée de la même ville. Gravé par Bolswert et par Pontius.

146 *Même sujet.* Saint Joseph d'Arimathie et Nicodème portent le corps, accompagnés de saint Jean et des trois saintes femmes. Peint pour l'église des Capucins, à Cambrai. Gravé par Witdouck. Les planches de Pontius, de Bolswert, de Galle et de Landry, présentent plusieurs changements. On connaît du même sujet une gravure de Soutman, mais, où la Vierge ferme les yeux du Sauveur, et une autre de Prenner, où l'on compte deux figures de moins. L'esquisse originale du tableau de Cambrai appartient à M. Norton, en Angleterre.

147 *Même sujet.* Figures à mi-corps. Dans la galerie impériale de Vienne. Gravé par Prenner.

148 *Même sujet.* Figures entières. Galerie du prince de Lichtenstein à Vienne.

149 *Même sujet.* A l'Escurial, en Espagne.

150 *Même sujet.* La Vierge tenant une serviette à la main. Se trouvait, en 1763, dans la collection de M. d'Angilis, à Bruxelles. Gravé par Ryckmans.

151 *Même sujet.* Petit tableau d'une beauté remarquable. Décrit par M. Buchanan. Appartenant à M. Thomas Duncombe, esq., en Angleterre.

152 *Même sujet.* Le corps du Sauveur est soutenu par la Vierge, par saint Jean et par Marie Madeleine. Tableau peint pour l'église des Carmes déchaussés, à Anvers. Placé aujourd'hui au musée de cette ville. Gravé par Bolswert.

153 *Circoncision (la) dans le temple.* Sujet composé de douze figures. Dans l'église de Saint-Ambroise à Gènes. Gravé par Lommelin. La collection de sir Thomas Lawrence possédait de cette composition un superbe dessin au

crayon rouge par Rubens. L'esquisse de ce tableau se trouve dans la collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand. N° 198 du catalogue.

154 *Croix* (*descente de*). Cette grande toile, peinte pour l'autel de la chapelle des Arquebusiers dans la cathédrale d'Anvers, se voit encore aujourd'hui dans la même église. Elle fut gravée par Vosterman, et à la manière noire par Val. Green. Le musée de Paris possède de cet ouvrage un beau dessin au crayon, terminé par Rubens.

155 *Même sujet*. Esquisse. Elle faisait, en 1765, partie du cabinet du prince de Rubempré.

156 *Même sujet*. Ce tableau, peint pour l'église des Capucins, à Lille, se trouve aujourd'hui au musée de cette ville. Gravé par Meyssens.

157 *Même sujet*. Avec quelques changements. Gravé par Waumans.

158 *Même sujet*. Cet ouvrage, peint pour l'église des Capucins, à Lierre, en disparut lors de l'invasion des troupes républicaines françaises en Belgique. Gravé par Lauwers.

159 *Crucifiement au mont Calvaire*. Donné par le bourgmestre Nicolas Rockox, à l'église des Récollets d'Anvers. Placé aujourd'hui au musée de l'académie de cette ville. Gravé par Bolswert et par Aubert.

160 *Même sujet*. Esquisse du précédent. Appartenait autrefois au même monastère. Fait aujourd'hui partie de la galerie de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, n° 235 du catalogue. La collection de sir Thomas Lawrence, à Londres, possédait de ce tableau un magnifique dessin en grisaille fait par Rubens pour Bolswert.

161 *Même sujet*. Sans autres figures que le Christ et les deux larrons. Peint pour l'église des Capucins, à Lille. Se

trouve au musée de cette ville. Gravé par Bolswert.

162 *Même sujet*. Avec plusieurs figures. Peint pour l'église de Santa Croce della Gerusalemme, à Rome, par ordre de l'archiduc Albert. Appartenait, il y a quinze ans, au comte Woronzo qui l'acheta en Angleterre. Cet ouvrage périt en mer.

163 *Même sujet*. Autrement composé. Au musée du Louvre, à Paris.

164 *Étienne* (*martyre de saint*). Cet ouvrage, peint pour l'abbaye de Saint-Amand en Flandre, tomba plus tard dans la possession du comte de Cobentzll. Il appartenait, en 1830, à S. M. le Roi de Belges, alors prince de Saxe-Cobourg. Gravé par Tassaert.

165 *Ecce homo*. Une seule tête. Gravée par Dannoot.

166 *Même sujet*. Composition de plusieurs figures. Gravée par Galle et par Lauwers.

167 *Évangélistes* (*les quatre*). Ouvrage appartenant au comte Grosvenor, en Angleterre. Gravé par Eyndhoudt et par Bolswert.

168 *Même sujet*. Esquisse originale du précédent tableau. Dans la collection de M. Edward Gray, esq., en Angleterre.

169 *Flagellation* (*la*) *de Notre-Seigneur*. Dans l'église des Dominicains, à Anvers. Gravée par Pontius.

170 *Même sujet*. Esquisse terminée du tableau précédent. Dans la galerie de l'Escurial, en Espagne.

171 *Fuite* (*la*) *en Égypte*. Effet de nuit, clair de lune. Au musée du Louvre, à Paris.

172 *Même sujet*. Esquisse terminée d'une autre composition. Dans la collection de sir Abraham Hume, esq., en Angleterre. Gravée par Marinus et à l'envers par Galle.

173 *Hérodias* (*la fille d'*) *montrant à Hérode la tête de saint*

Jean-Baptiste. Faisait partie, en 1714, du cabinet de M. Sybrechts, à Amsterdam. Gravé par Bolswert et par Clouet. La collection de sir Thomas Lawrence, à Londres, possédait un superbe dessin au crayon, terminé en grisaille par Rubens pour le graveur Bolswert.

174 *Hérodias (la fille d') recevant la tête de saint Jean sur un plat*. Figures jusqu'aux genoux. Dans la collection du comte de Carlisle, en Angleterre. Admirablement gravé par Bolswert.

175 *Hérodias (la fille d') portant la tête de saint Jean sur un plat*. Elle est accompagnée d'une femme plus vieille, qui tient un chandelier à la main. Figures vues jusqu'aux genoux. Gravé par Panneels.

176 *Incrédulité (l') de saint Thomas*. Épitaphe du bourgmestre Nicolas Rockox, peinte pour l'église des Récollets, à Anvers. Placée aujourd'hui au musée de l'académie de cette ville. Gravée par Chataigné.

177 *Innocents (massacre des)*. Dans la galerie royale de Munich. Gravé par Pontius et par Dupuis.

178 *Jean (saint) l'Évangéliste, plongé dans l'huile bouillante*. Intérieur d'un des volets du tableau de l'Adoration des Mages, qui orne l'église de Saint-Jean, à Malines. Gravé à l'eau-forte par Spruyt.

179 *Jean (saint) l'Évangéliste dans l'île de Patmos*. Extérieur d'un des volets du même tableau.

180 *Jean-Baptiste (saint) baptisant le Sauveur*. Extérieur d'un des volets du même tableau.

181 *Même sujet*. Composition de deux figures. Gravée par Panneels et par Lommelin. Gravée aussi avec quelques légers changements par Krafft.

182 *Même sujet*. Vaste composition qu'on dit peinte par Ru-

bens pour l'église des Jésuites, à Mantoue, pendant son séjour en Italie. Dans la collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, n° 181 du catalogue. Gravée en petit au trait par Ch. Onghena, de Gand.

183 *Jean-Baptiste* (*décollation de saint*). Intérieur d'un des volets du même tableau. Gravé par Spruyt. On en connaît aussi une petite planche ovale gravée par P. de Jode.

184 *Jésus entrant à Jérusalem.* Tableau peint pour la cathédrale de Malines. Donné par Napoléon au musée de Dijon.

185 *Jésus lavant les pieds des Apôtres.* Tableau pour la même église. Fut donné par Napoléon au même musée.

186 *Jésus chez Simon le Phariséen.* Au palais impérial de l'Hermitage en Russie. Gravé par M. Natalis, par Monaco et par Earlom, dans la Houghton Gallery; gravée à l'eau-forte par Panneels.

187 *Joseph* (*saint*) *et la Vierge allant à Jérusalem à la recherche de leur fils.* Appartenait, en 1710, à la collection du chevalier Domburg, à Amsterdam. Gravé par un anonyme, Hendricx *exc.*

188 *Lazare ressuscité de la mort.* Dans la galerie de Potsdam. Gravé par Bolswert. La collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, n° 191 du catalogue, possède du même sujet une esquisse d'un tableau qui appartenait autrefois à l'abbaye d'Audenaerde en Flandre.

189 *Même sujet.* Esquisse. Parut, en 1826, dans une vente faite par M. Christie, à Londres.

190 *Marthe et Marie avec le Christ.* Parut, en 1828, dans une vente faite par M. John Smith, à Londres. La collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, possède un tableau représentant le même sujet et provenant de

l'abbaye de Florval pour laquelle il fut peint. N° 42 du catalogue.

191 *Nativité* (*la*). Cet ouvrage périt dans l'incendie de l'église des Jésuites, à Anvers, en 1718.

192 *Même sujet*. Composition de huit figures. Faisait partie, en 1738, de la collection du comte de Fraula.

193 *Même sujet*. Gravé par Bolswert, par Dallée et par Laurie. Gravé aussi par un anonyme pour une vignette de livre, Van den Enden *exc*.

194 *Nicodème visitant le Christ*. Gravé par Krafft.

195 *Paul* (*Conversion de saint*). Dans la galerie royale de Munich. Lithographié par Piloti.

196 *Même sujet*. Dans la collection de J. P. Miles, esq., à Bristol. Gravé par Bolswert.

197 *Même sujet*. Superbe esquisse du tableau précédent. Dans la collection du comte Grosvenor, en Angleterre.

198 *Même sujet*. Esquisse. Appartenait, en 1767, à M. Julienne, à Paris.

199 *Même sujet*. Esquisse. Faisait, en 1773, partie de la collection de M. Lempereur, à Paris.

200 *Même sujet*. Esquisse. Se trouvait, en 1777, dans la galerie du prince de Conti.

201 *Pasteur* (*le bon*). Gravé par Hendricx.

202 *Pêche* (*la*) *miraculeuse*. Dans l'église Notre-Dame, à Malines. Gravée par Bolswert.

203 *Même sujet*. Esquisse. Gravée par Soutman.

204 *Pentecôte. Descente du Saint-Esprit*. Dans la galerie royale de Munich. Gravé par Pontius, et par Galle avec quelques changements.

205 *Même sujet*. Esquisse originale du précédent tableau, en

grisaille. Se trouvait, en 1830, dans la collection de sir Thomas Lawrence, à Londres.

206 *Pierre (saint) trouvant dans un poisson la pièce d'argent du tribut*. Intérieur d'un des volets du tableau de la Pêche Miraculeuse. Dans l'église Notre-Dame, à Malines. Gravé par un anonyme.

207 *Pierre (saint) tenant les clefs à la main*. Extérieur d'un des volets du même tableau.

208 *Pierre (martyre de saint)*. Dans l'église de ce saint, à Cologne. On en connait une gravure assez médiocre par Ernest Thelott.

209 *Présentation dans le temple*. Intérieur de l'un des volets qui ornent le tableau de la Descente de Croix, peinte pour les arquebusiers d'Anvers. Dans la cathédrale de cette ville. Gravé par Pontius, Holhenhemels, Visscher et Val. Green.

210 *Prodigue (l'enfant)*. Dans l'intérieur d'une étable. Ouvrage indiqué au catalogue de la vente de Rubens, où il portait le n° 169. Il appartenait, en 1829, à M. W. Wilkins, esq., en Angleterre. Gravé par Bolswert. La collection de sir Thomas Lawrence, à Londres, possédait une superbe étude faite par Rubens pour l'étable et les bestiaux.

211 *Résurrection de Notre-Seigneur*. Épitaphe de J. B. Moretus et de Martine Plantin. Peinte pour la cathédrale d'Anvers. Placée aujourd'hui au musée de l'académie de cette ville. Gravée par Bolswert, par Galle, par Punt, et en petit par un anonyme.

212 *Même sujet*. Ce tableau périt dans l'incendie des Jésuites, à Anvers, en 1718.

213 *Même sujet*. L'un des petits tableaux qui ornaient l'autel

de l'église Saint-Jean, à Malines. Donné sous l'empire, au musée de Marseille, par Napoléon.

214 *Retour d'Égypte* Ouvrage peint pour l'église des Jésuites, à Anvers. Faisait partie, en 1829, de la collection de M. Dannoot, à Bruxelles. Appartenait, en 1830, à M. Buchanan, à Londres. Gravé par Bolswert. Il en existe une autre gravure où le sujet est enrichi de plusieurs anges.

215 *Même sujet.* Dans la Marlborough Collection. Gravé par Vosterman, par Laurie, par Voet et par Mac Ardell; gravé aussi à l'envers par un anonyme. Il existe de cet ouvrage au musée de Paris un dessin au crayon et à l'encre de Chine terminé par Rubens.

216 *Salvator mundi.* Ouvrage peint en Italie pour le duc de Mantoue. Parut, en 1818, à une vente faite par M. Christie, à Londres.

217 *Samaritain* (*le bon*). Petit tableau qui faisait, en 1806, partie de la collection de lord Rendlesham, en Angleterre.

218 *Tentation du Christ dans le désert.* Périt dans l'incendie de l'église des Jésuites, à Anvers, en 1718. Gravé par Jegher. La collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, possède l'esquisse colorée de ce sujet, n° 136 du catalogue.

219 *Thomas* (*martyre de saint*). Gravé par Neefs.

220 *Tribut de César.* Dans la collection de M. Heris, à Bruxelles. Figures à mi-corps. Gravé par Landry, par Visscher et par Vosterman. Il existe une gravure du même sujet composé de douze figures par Dankers, et une autre en petit de cette même composition.

221 *Même sujet.* Répétition du précédent ouvrage, par un élève de Rubens et retouché par le maître. Au musée

du Louvre dont les experts évaluèrent, en 1816, cette pièce à 50,000 francs.

222 *Tombeau* (*six femmes visitant le*) *du Sauveur*. Gravé par Vosterman.

III. — SUJETS RELATIFS A LA SAINTE FAMILLE.

223 *La Sainte Famille*. Zacharie offre des fruits à l'Enfant. Dans la galerie impériale de Vienne. Cet ouvrage fut peint pour la confrérie de Saint-Ildephonse dans l'église de Caudenberg, à Bruxelles. Gravé par Deroy. Il en existe une autre planche due à Earlom, et gravée d'après une autre peinture qui se trouvait dans la collection de lord Chesterfield, en Angleterre. La collection de l'électeur de Cologne possédait, en 1764, un dessin de Rubens à l'encre de Chine et rehaussé de blanc, de la composition que possède la galerie de Vienne.

224 *Même sujet*. La Vierge assise tenant l'Enfant debout sur ses genoux. A sa gauche un berceau. Saint Jean devant elle. A côté d'elle saint Joseph. Le Saint-Esprit plane sur l'Enfant. Dans la galerie royale de Potsdam.

225 *Même sujet*. L'Enfant sur les genoux de sa mère se penche en avant pour embrasser saint Jean. Saint Joseph les regarde appuyé sur ses deux bras. Dans la même galerie.

226 *Même sujet*. Dessin d'étude d'après Raphaël, au crayon rouge. Au musée du Louvre.

227 *Même sujet*. La Vierge assise à côté du berceau où se trouve couché l'Enfant qui caresse saint Jean. Au palais Pitti, à Florence. Gravé par Vosterman, par Mogalli,

dans la galerie de Florence par Langlois, et dans le musée français.

228 *Même sujet*. L'Enfant debout sur les genoux de la Vierge et caressant un agneau dont le petit saint Jean tient une oreille. Sainte Élisabeth la regarde avec amour. Dans la galerie de S. M. l'empereur de Russie. Gravé par Earlom.

229 *Même sujet*. La Vierge, l'Enfant et saint Joseph. Galerie royale de Turin.

230 *Même sujet*. La Vierge, l'Enfant, saint Joseph et sainte Élisabeth. Faisait, en 1795, partie de la collection de sir Joshua Reynolds.

231 *Même sujet*. Esquisse terminée. Se trouvait, en 1795, dans la même collection.

232 *Même sujet*. La Vierge ayant sur ses genoux l'Enfant dont elle vient de laver les pieds, et auquel un ange présente une corbeille de fruits; saint Joseph vu de profil. Figures à mi-corps. Dans la collection de sir Simon Clarke, bar[t]., en Angleterre.

233 *Même sujet*. La Vierge, l'Enfant, saint Joseph et le petit saint Jean. Provenait de la collection de lord Scarborough, et appartenait, en 1807, à M. Christie, à Londres.

234 *Même sujet*. La Vierge tenant l'Enfant endormi dans ses bras. Près d'elle saint Joseph et sainte Élisabeth. Dans la collection de M. Abraham Robarts, esq., en Angleterre.

235 *Même sujet*. L'Enfant caressant saint Jean. Appartenait, en 1806, à sir George Yonge, bar[t]., en Angleterre.

236 *Même sujet*. L'Enfant debout sur les genoux de la Vierge. Saint Jean lui tend la main. Saint François agenouillé l'adore. Sainte Élisabeth, saint Joseph. Dans la galerie royale d'Angleterre, à Windsor. Il en existe une répé-

tition dans la collection de M. J. P. Miles, esq., à Bristol.

237 *Même sujet*. La Vierge tient l'Enfant debout sur un piédestal. Le petit saint Jean est assis sur les genoux de sainte Élisabeth. Saint Joseph derrière la Vierge. Cet ouvrage capital fut payé à la vente de M. Lapeyrière, à Paris, la somme de 64,000 frs. Faisait autrefois partie de la galerie impériale de Vienne. Fut donné par Joseph II au chevalier Burtin, de Bruxelles. Se trouvait, en 1830, dans la collection de M. Boursault.

238 *Même sujet*. La Vierge serre l'Enfant dans ses bras. Sainte Élisabeth s'appuie sur le berceau. Saint Jean debout devant la Vierge regarde l'Enfant. Saint Joseph caresse un agneau. Dans la Marlborough Collection, en Angleterre. Gravé par Vosterman, par Lasne, et à l'envers par un anonyme. Le musée de Paris en possède un beau dessin à l'encre de Chine et au bistre, terminé par Rubens pour le graveur.

239 *Même sujet*. Répétition du précédent tableau. Faisait partie de la collection de M. Erard, à Paris.

240 *Même sujet*. La Vierge ayant sur ses genoux l'Enfant, que saint Jean amuse avec un oiseau attaché à un cordon. Sainte Élisabeth, saint Joseph. Gravé par Bolswert, et à l'envers par un anonyme.

241 *Même sujet*. La Vierge tient sur ses genoux l'Enfant debout, qui la regarde avec amour. Sainte Anne et saint Joseph. Gravé par Bolswert.

242 *Même sujet*. Répétition du précédent ouvrage. Figures à mi-corps. Gravé par Pontius, et plus tard par Alexandre Voet, jeune, avec omission de sainte Anne.

243 *Même sujet*. L'Enfant assis sur un genou sur le giron de

la Vierge et jouant avec un pigeonneau que saint Jean lui présente. Sainte Élisabeth et saint Joseph. Gravé, M. Van den Enden *exc*.

244 *Même sujet*. La Vierge et l'Enfant avec trois anges, dont deux présentent à Jésus une corbeille de fruits. Gravé par Alexandre Voet, jeune.

245 *Même sujet*. Saint Jean présentant une corbeille de fruits à l'Enfant. Gravé par un anonyme, Van den Wyngaerde *exc*.

246 *Même sujet*. La Vierge tient l'Enfant sur ses genoux. Saint Jean est auprès. Les deux enfants jouent avec un agneau. Gravé en oval par Vosterman.

247 *Même sujet*. La Vierge a l'Enfant sur ses genoux. Saint Jean tient un agneau entre ses bras. Un autre enfant et saint Joseph. Gravé en oval par Witdouck.

248 *Même sujet*. La Vierge assise sur une terrasse tient l'Enfant tourné vers saint Jean, que sainte Élisabeth tient à genoux à terre, tandis qu'il amuse le petit Jésus avec un oiseau. Gravé par un anonyme. L'authenticité de ce tableau est contestée.

249 *Même sujet*. La Vierge tient l'Enfant debout sur son giron. Gravé par Bolswert.

250 *Même sujet*. La Vierge, une couronne sur la tête et un sceptre à la main, tient l'Enfant debout sur son giron. Jésus lui passe un de ses bras autour du col et tient de l'autre un globe surmonté d'une croix. Gravé par Bolswert.

251 *Même sujet*. La Vierge tient par un bras l'Enfant debout sur ses genoux. Tous deux regardent saint Jean placé à côté avec un agneau. Saint Joseph, la main sur la figure, est posé derrière. Gravé par Bolswert.

252 *Même sujet.* La Vierge, au milieu d'un paysage a l'Enfant debout sur les genoux. Saint Joseph à côté de la Vierge, près une branche d'arbre. Gravé par Alexandre Voet.

253 *Même sujet.* La Vierge avec l'Enfant debout sur ses genoux. A côté d'elle, un coussin placé sur une table. Gravé par Panneels.

254 *Même sujet.* La Vierge, l'Enfant et saint Joseph. Saint Jean présente à l'Enfant une corbeille de fruits. Gravé par Wyngaerde.

255 *Même sujet.* L'Enfant endormi dans les bras de la Vierge qui se dispose à le coucher dans son berceau, sur lequel s'appuie Joseph placé derrière elle. Gravé par R. Morghen d'après un tableau appartenant à la collection de lord Clive. Si cette gravure est exacte, on y reconnaît plutôt le caractère d'un ouvrage de Van Dyck que de Rubens.

256 *Même sujet.* La Vierge tenant l'Enfant debout sur ses genoux. Tableau peint par Rubens pour le baron de Vicq, ambassadeur à la cour de France. Parut, en 1752, dans une vente à Rotterdam. Gravé par Bolswert.

257 *Même sujet.* La Vierge donnant le sein à l'Enfant. Sainte Anne est auprès, qui le regarde. Gravé par Paulis.

258 *Même sujet.* La Vierge donnant le sein à l'Enfant. Gravé par Pontius.

259 *Même sujet.* La Vierge veillant l'Enfant endormi dans son berceau. Gravé à l'eau-forte par un anonyme.

260 *Même sujet.* La Vierge portant une couronne céleste et soutenant des deux mains, l'Enfant qui tient un de ses bras posés sur la poitrine de sa mère. Gravé en oval par Witdouck. Gravé aussi par Alexandre Voet avec addi-

tion de deux anges qui présentent à l'enfant une corbeille de fruits.

261 *Même sujet*. La Vierge ayant sur ses genoux l'Enfant qu'elle tient d'un bras. Gravé par Lauwers.

262 *Même sujet*. La Vierge donnant le sein à l'Enfant qu'elle tient sur ses genoux où s'appuie saint Jean. Saint Joseph et sainte Élisabeth les regardent. Gravé par Witdouck.

263 *Même sujet*. La Vierge tient sur son sein l'Enfant endormi. Saint Jean, assis sur les genoux de sainte Élisabeth, le regarde. Saint Joseph appuyé sur un piédestal. Gravé par Witdouck.

264 *Même sujet*. La Vierge tient sur son giron l'Enfant agenouillé qui la regarde. Figures à mi-corps. Gravé par Bolswert, en petit par Suyderhof, et à l'envers par un anonyme. Il existe de ce sujet une autre planche par N. Ryckman qui y a introduit sainte Anne.

265 *Même sujet*. L'Enfant a un pied posé sur une table et l'autre sur les genoux de la Vierge. Tous deux regardent une fontaine qui jaillit de l'autre côté. Gravé par Bolswert.

266 *Même sujet*. La Vierge se penche sur l'Enfant couché sur un oreiller et lui donne le sein. Gravé par Bolswert et par Pilsens.

267 *Même sujet*. La Vierge tient dans ses bras l'Enfant emmailloté. Gravure attribuée à Bolswert.

268 *Même sujet*. La Vierge tient dans ses bras l'Enfant emmailloté qu'elle paraît prête à embrasser. Gravure attribuée à Bolswert.

269 *Même sujet*. La Vierge tient dans ses bras l'Enfant emmailloté. Elle pose un doigt sur la bouche du Sauveur. Trois anges et quatre chérubins le regardent. Gravure attribuée à Bolswert.

270 *Même sujet*. La Vierge tient dans ses bras l'Enfant sur la tête duquel elle appuie sa joue. Gravé par un anonyme.

271 *Même sujet*. L'Enfant embrassant la Vierge. Saint Joseph derrière, une poire à la main. Gravé par Bolswert.

272 *Même sujet*. L'Enfant dans les bras de la Vierge. On voit à côté une partie du berceau. Gravé par un anonyme.

273 *Même sujet*. L'Enfant endormi dans les bras de la Vierge et tenant une poire à la main. Gravé par un anonyme.

274 *Même sujet*. La Vierge jouant avec l'Enfant, qui, couché sur le dos, semble vouloir se cacher derrière le voile de sa mère. Trois chérubins les accompagnent. Gravé par Bolswert.

275 *Même sujet*. La Vierge a sur ses genoux l'Enfant endormi dont saint Jean tient la main. Gravé par un anonyme.

276 *Même sujet*. La Vierge avec le Sauveur sur ses genoux. A côté on voit saint Jean qui tient une croix. Les deux enfants se caressent. Gravé par un anonyme.

277 *Même sujet*. L'Enfant Jésus et saint Jean, assis sur une terrasse, se caressent. Près d'eux on voit une croix et un agneau. Gravé par Bolswert.

278 *Même sujet*. L'Enfant Jésus et saint Jean dans un paysage, jouant avec un agneau. Dans la galerie royale de Potsdam. Gravé par Galle, et sur bois par Jegher.

279 *Même sujet*. L'Enfant Jésus a le bras passé autour du col de saint Jean. Tous deux jouent avec un agneau. Gravé par Bolswert.

280 *Même sujet*. La Vierge, l'Enfant et saint Joseph à table, priant avant de prendre le repas. Gravé par un anonyme.

281 *Même sujet*. L'Enfant Jésus assis sur un coussin placé sur

un nuage. Il tient d'une main le globe et de l'autre donne la bénédiction. Gravé par Bolswert.

282 *Même sujet.* La Vierge et sainte Anne adorant l'Enfant Jésus. Placé autrefois dans l'oratoire de Monte Cavallo à Rome.

283 *Même sujet.* La Vierge tenant l'Enfant debout sur une table. L'un des volets de l'épitaphe de la famille Michielsens dans la cathédrale d'Anvers. Se trouve aujourd'hui au musée de l'académie de cette ville.

284 *Même sujet.* La Vierge avec l'Enfant et saint Joseph. Un perroquet perché sur la base d'une colonne, picotte un rameau de vigne. Tableau donné par Rubens à l'académie d'Anvers lorsqu'il fut nommé doyen de cette corporation. Se trouve au musée de cette académie. Gravé par Bolswert. Il en existe une planche due à Lasne, mais qui ne donne que l'Enfant et la Vierge. Cette même planche fut altérée plus tard et on y lit ces mots E. Quellinus *exc.*

285 *Même sujet.* La Vierge tenant l'Enfant debout sur une table couverte en partie d'un tapis. Dans la galerie royale de Munich. Gravé par Spruyt.

286 *Même sujet.* Répétition de la composition précédente. Dans la Malborough Collection en Angleterre.

287 *Même sujet.* La Vierge tenant dans ses bras l'Enfant debout sur une table. Ils sont entourés de onze anges et et placés dans un cercle de fleurs peintes par Breughel. Dans la galerie royale de Munich.

288 *Même sujet.* La Vierge avec l'Enfant entourés d'un cercle d'anges dont l'un met une couronne sur la tête de la mère. Dans la galerie royale de Potsdam. Gravé par Visscher. On en connaît aussi une excellente eau-forte

par un anonyme, mais qui présente plusieurs changements.

289 *Même sujet.* Même composition. Dans la galerie du Louvre à Paris. Selon Smith, l'ouvrage précédent serait une répétition de celui-ci, à laquelle Rubens n'aurait eu qu'une part très-minime.

290 *Même sujet.* La Vierge tenant l'Enfant dans ses bras, au milieu d'un cercle de fleurs peint par Breughel. Au musée du Louvre.

291 *Même sujet.* La Vierge tenant l'Enfant dans ses bras. Se trouvait autrefois dans l'appartement du roi à Madrid.

292 *Même sujet.* La Vierge avec l'Enfant, accompagnés de plusieurs anges, dans un paysage. Dans la galerie de l'Escurial. Gravé d'après un contour de Rubens, par Jegher. Gravé aussi par un anonyme et par Alexandre Voet.

293 *Même sujet.* La Vierge tenant les mains jointes regarde l'Enfant endormi. Faisait, en 1763, partie de la collection du cardinal Valentini. Fut donné plus tard à l'église Saint-Nicolas, à Bruxelles, pour servir d'épitaphe à Henri Auroos. Gravé par Vosterman.

294 *Même sujet.* La Vierge tenant l'Enfant dans ses bras. Se trouvait, en 1795, dans la collection de M. de Calonne.

295 *Même sujet.* La Vierge tenant l'Enfant debout sur ses genoux. Ouvrage de premier ordre. Dans la collection de sir Mark Sykes, bar^{t}, en Angleterre. Gravé par Pontius et par Alexandre Voet. Gravé aussi par Bolswert avec addition de sainte Anne et de saint Joseph.

296 *Même sujet.* La Vierge avec l'Enfant qui, assis sur un coussin, penche sa tête sur le sein de sa mère. Saint

Joseph les regarde. Dans la Marborough Collection. Il existe une gravure de Ryckman qui ressemble beaucoup à cette composition.

297 *Même sujet*. La Vierge avec le Sauveur qui tend les bras pour l'embrasser. Saint Joseph regarde l'Enfant par-dessus l'épaule de la mère. Dans la collection du comte Spencer, à Althorp, en Angleterre.

298 *Même sujet*. L'Enfant, assis sur les genoux de sa mère, tient un globe à la main. La Vierge a une couronne sur la tête et un sceptre à la main. Gravé par Galle.

IV. — SUJETS RELATIFS A LA VIERGE.

299 *Annonciation*. L'ange a un genou posé en terre. Dans la Marlborough Collection, en Angleterre. Gravée par Bolswert. Une autre planche, due à Drevet, offre cette même composition, mais augmentée de six anges.

300 *Même sujet*. La Vierge et l'ange se présentent de profil. Dans la galerie impériale de Vienne. Gravée par Diepenbeek.

301 *Même sujet*. Dans le musée d'Amsterdam.

302 *Même sujet*. Esquisse. Se trouvait, en 1717, dans la collection du prince de Conti. Gravée par Drevet.

303 *Même sujet*. Sur l'avant-plan une corbeille et un chat. Peint par Rubens en Espagne pour un de ses amis, le général Léganès, aïeul du comte Altimera, qui vendit cet ouvrage en 1827. Dans la collection de sir Thomas Hamlet, esq., en Angleterre.

304 *Même sujet*. La Vierge tient un livre à la main. Gravée

par F. De Steen. Gravée aussi comme vignette de livre, Van den Enden *exc*.

305 *Même sujet*. Peint, selon la tradition, par Rubens avant son départ pour l'Italie.

306 *Assomption*. La meilleure composition que Rubens ait faite de ce sujet. Dans la cathédrale d'Anvers. Gravée par Bolswert. La collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, n° 243 du catalogue, possède une esquisse que l'on donne comme le premier croquis de ce tableau.

307 *Même sujet*. Périt dans l'incendie de l'église des Jésuites à Anvers en 1718.

308 *Même sujet*. Dans le musée de Bruxelles. Gravée par Bolswert, et en petit par Loemans.

309 *Même sujet*. L'esquisse originale du tableau précédent se trouve dans la collection royale d'Angleterre.

310 *Même sujet*. Le Sauveur se montre au-dessus de la Vierge. Tableau donné par les archiducs Albert et Isabelle à l'église de la Chapelle, à Bruxelles. Se trouve aujourd'hui dans la galerie d'Augsbourg. Gravé par Pontius, et à l'envers par Jegher. Gravé de nouveau, plus tard, par Masson.

311 *Même sujet*. Même composition. Dans la galerie royale de Munich.

312 *Même sujet*. La Vierge agenouillée sur des nuages. Tableau peint pour l'église des Chartreux à Bruxelles. Aujourd'hui dans la galerie Lichtenstein à Vienne. Gravé par Witdouck.

313 *Même sujet*. Esquisse du tableau précédent. Dans la collection de sir Peter Ranier, esq., en Angleterre.

314 *Même sujet*. La Vierge accompagnée d'une multitude d'anges. Dans la galerie impériale de Vienne.

315 *Même sujet*. Superbe esquisse. Dans la galerie royale de Potsdam.

316 *Même sujet*. Dessin terminé par Rubens. Dans la galerie de Florence.

317 *Même sujet*. Esquisse terminée, appartenait, en 1733, à la collection d'Adrien Bout.

318 *Même sujet*. Faisait, en 1738, partie de la collection du comte de Fraula.

319 *Même sujet*. Appartenait, en 1803, à la collection de M. Pauwels, à Bruxelles.

320 *Même sujet*. Se trouvait, en 1767, dans la collection de M. Julienne, à Paris.

321 *Même sujet*. Esquisse terminée. Appartenait, en 1821, à sir John Webb, esq., en Angleterre.

322 *Même sujet*. Tableau peint en Angleterre pour lord Arundel. Se trouve dans la collection du comte Pembroke à Wilton-House.

323 *Même sujet*. La Vierge accompagnée de dix anges et de deux chérubins. On en connaît une assez médiocre gravure par Lommelin.

324 *Même sujet*. La Vierge accompagnée de cinq anges. Gravée à l'eau-forte par Panneels. Il existe de cet ouvrage un beau dessin d'étude par Rubens, qui parut, en 1775, à la vente de la collection de M. Mariette.

325 *Conception* (*immaculée*). La Vierge avec l'Enfant debout sur un globe et écrasant la tête d'un serpent qui se tord à l'entour. Dans la collection royale d'Espagne. Gravée par Bolswert.

326 *Couronnement de la Vierge*. Périt dans l'incendie de l'église des Jésuites à Anvers en 1718.

327 *Même sujet*. La Vierge avec l'Enfant assise dans un nuage

et entourée de chérubins. Deux anges lui tiennent une couronne sur la tête. Deux autres à ses pieds. Parut, en 1709, à la vente de M. Gaspar Loskart, à Amsterdam. Gravé par Bolswert.

328 *Même sujet*. La première et la deuxième personne de la Sainte-Trinité couronnent la Vierge assise sur un nuage et ayant un croissant renversé sous ses pieds. Cinq anges, deux chérubins et le Saint-Esprit planent au-dessus d'elle. Gravé par un anonyme, Van den Enden *exc*.

329 *Même sujet*. Grande composition. Au musée de Bruxelles. Gravée par Pontius, et par un anonyme, Van den Enden *exc*. Gravée aussi par Jegher et par Fauci avec quelques changements. Ce dernier d'après un tableau appartenant au marquis de Guerini à Florence. La riche collection de M. Van den Schrieck, à Louvain, possède une esquisse de l'ouvrage du musée de Bruxelles.

330 *Exaltation de la Vierge*. La Vierge avec l'Enfant montent sur un nuage. Au-dessous une compagnie de saints qui les adorent. Dans la galerie royale de Potsdam.

331 *Marie* (*le nom de*) entouré d'une gloire d'anges. Périt dans l'incendie de l'église des Jésuites à Anvers en 1718.

332 *La Vierge*. Dans un cercle de fleurs peintes par une autre main. Ouvrage cité dans le catalogue de la vente de Rubens au n° 249.

333 *La Vierge avec l'Enfant*. Groupe placé dans une niche et que des enfants ornent de guirlandes de fleurs et de fruits. Se trouvait, en 1760, dans la collection de M. Hoet, à La Haye. Gravé par Galle.

334 *La Vierge et l'Enfant Jésus*. La Vierge, posant le pied sur un serpent, semble en même temps placer une couronne sur la tête de l'Enfant. Des anges nombreux les

entourent et quelques uns déposent à leurs pieds des fleurs et des fruits. De le collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, n° 77 du catalogue.

335 *La Vierge devant le Christ*. Elle a une main posée sur son sein et, pliant un genou, supplie le Sauveur qui, debout devant elle, tient sa croix qu'un ange l'aide à soutenir. Deux anges planent au-dessus d'eux. Gravé par Van Panderen.

336 *La Vierge* (*Mariage de*). Gravé par Bolswert et par Lauwers.

337 *La Vierge des douleurs*. Elle est à genoux soutenue par deux anges. L'un d'eux lui tire de la poitrine l'épée dont elle est percée. Gravée par W. P. Leeuw. La collection de sir Thomas Lawrence possédait de cet ouvrage un beau dessin au crayon fait par Rubens pour le graveur.

V. — SAINTS, APOTRES, MOINES, PRÊTRES, ETC.

338 *Sainte Agnès*. Avec un agneau. L'un des volets du tableau de saint Georges peint pour les arbalétriers de Lierre. Dans la collection de sir Edward Gray, esq., en Angleterre. Gravé par Voet, et à l'eau-forte par Panneels.

339 *Saint Ambroise*. Périt dans l'incendie de l'église des Jésuites à Anvers en 1718.

340 *Saint André avec sa croix*. Esquisse. Dans la galerie impériale de Vienne.

341 *Sainte Anne et la Vierge*. Périt dans l'incendie de l'église des Jésuites à Anvers en 1718.

342 *Même sujet*. Périt dans le même désastre.

343 *Sainte Athanase*. Périt dans le même incendie.

344 *Saint Augustin*. Périt dans le même désastre. Gravé par un anonyme, Van den Enden, *exc*.

345 *Même sujet*. Esquisse terminée. Dans la galerie impériale de Vienne.

346 *Apôtre* (*buste d'un*). Dans la galerie de Dresde.

347 *Apôtres* (*les douze*). Simples figures peintes par Rubens pour le palais de Raspigliosi à Rome. Gravés par Bolswert sur des planches séparées.

348 *Les mêmes*. Gravés par Galle sur des planches séparées.

349 *Les mêmes*. Avec leurs attributs. Le Sauveur est auprès d'eux. Figures à mi-corps. Gravés par Ryckman, aussi par Bolswert, sur des planches séparées.

350 *Sainte Barbe*. Dans la galerie de Potsdam. Gravé par Bolswert sans les deux anges qui accompagnent la sainte dans le tableau.

351 *Saint Basile*. Périt dans l'incendie de l'église des Jésuites à Anvers en 1718.

352 *Sainte Catherine*. Partie extérieure d'un des volets de l'érection de la croix que possède la cathédrale d'Anvers. Gravée par Bolswert.

353 *La même*. Périt dans l'incendie de l'église des Jésuites à Anvers en 1718.

354 *La même*. S'appuyant sur une roue brisée. Figure à mi-corps. Gravée par Bolswert et par Panneels.

355 *La même*. S'appuyant sur un glaive, le pied posé sur une roue. Un ange la couronne. Gravée par Galle, par L. Zucché, et par P. De Jode dont un anonyme copia la planche.

356 *La même*. Gravée par Vosterman d'après un contour dessiné par Rubens d'après un antique.

357 *La même*. Esquisse peinte par Rubens pour un plafond.

358 *Sainte Cécile*. Périt dans l'incendie de l'église des Jésuites à Anvers en 1718.

359 *La même*. Indiquée au catalogue de la vente de Rubens au n° 93.

360 *Saint Christophe portant l'Enfant Jésus sur ses épaules*. Partie extérieure d'un des volets de la Descente de Croix que possède la cathédrale d'Anvers. Gravé par Eyndhoudt et par Van Tienen.

361 *Saint Jean-Chrysostôme*. Périt dans l'incendie de l'église des Jésuites à Anvers, en 1718.

362 *Même sujet*. Dans la collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, n° 87 du catalogue.

363 *Sainte Claire*. Périt dans le même désastre.

364 *Sainte Claire et saint Albert*. Patrons des archiducs Albert et Isabelle. Partie intérieure des volets du tableau de saint Ildephonse, peint pour l'église de Caudenberg à Bruxelles. Se trouvent dans la galerie impériale de Vienne.

365 *Sainte Dorothée*. Gravée par Galle et par un anonyme.

366 *Saint Éloi*. Partie extérieure d'un des volets du tableau de l'Érection de la croix que possède la cathédrale d'Anvers.

367 *Ermite avec une lanterne*. Un des volets de la Descente de Croix que possède la cathédrale d'Anvers.

368 *Sainte Eugénie*. Périt dans l'incendie de l'église des Jésuites à Anvers, en 1718.

369 *Saint François-Xavier*. Debout devant un autel. Ce tableau fut peint pour l'église des Jésuites à Bruxelles. Gravé par Bolswert et par Marinus, répété en petit par un anonyme.

370 *Saint François agenouillé sur une terrasse.* Au palais Pitti à Florence. Gravé par Mogalli.

371 *Saint George à cheval.* Indiqué au catalogue de la vente de Rubens, n° 155. Gravé par Panneels.

372 *Même sujet.* Parut, en 1803, dans une vente anonyme, à Paris.

373 *Saint Georges ayant terrassé le dragon.* Se trouvait, en 1795, dans la collection de M. de Calonne, à Paris.

374 *Saint Grégoire.* Périt dans l'incendie de l'église des Jésuites à Anvers, en 1718.

375 *Le même.* Périt dans le même incendie.

376 *Le même.* En habits pontificaux et méditant sur un livre. Gravé par un anonyme.

377 *Sainte Hiltrude.* Conronnée de fleurs, tenant d'une main un livre et portant de l'autre une lampe. Gravée par Galle, et en oval par Thomas Galle.

378 *Saint Ignace de Loyola.* Portrait. Dans la galerie royale de Munich.

379 *Le même.* Placé devant un autel. Peint pour l'église des Jésuites à Bruxelles. Ce tableau, gravé par Bolswert, par Marinus et en petit par un anonyme, fut vendu, avec l'ouvrage indiqué ci-dessus au n° 362, lors de la suppression de l'ordre des jésuites sous le gouvernement autrichien dans les Pays-Bas.

380 *Saint Jean-Baptiste.* Debout. L'un des volets de l'épitaphe de J.-B. Moretus. Au musée de l'académie d'Anvers.

381 *Saint Jean l'Évangéliste.* L'un des volets de l'épitaphe de la famille Michielsens. Dans le même musée.

382 *Saint Jérôme.* Périt dans l'incendie de l'église des Jésuites à Anvers, en 1718.

383 *Le même.* Dans la galerie impériale de Vienne.

384 *Le même avec un lion*. Se trouvait autrefois à Modène.

385 *Le même*. Vu jusqu'aux reins, tenant à la main une croix et une pierre. Gravé à la manière noire par Laurie.

386 *Le même*. Simple figure. Dans la galerie de l'Escurial.

387 *Sainte Lucie*. Périt dans l'incendie de l'église des Jésuites à Anvers, en 1718. Gravée par un anonyme.

388 *Sainte Marie-Madeleine*. Périt dans l'incendie de l'église des Jésuites à Anvers. Gravée par un anonyme.

389 *La même*. Portée au catalogue de la vente de Rubens, n° 86.

390 *La même*. Esquisse. Appartenait, en 1788, à la collection de M. Horion à Bruxelles.

391 *La même*. Se trouvait, en 1819, dans la collection de sir John Knight, esq., en Angleterre.

392 *La même*. Une main posée sur sa poitrine, l'autre levée vers le ciel. Gravée par un anonyme.

393 *La même*. S'arrachant les cheveux et renonçant aux vanités du monde. Gravée par un anonyme.

394 *La même*. Les bras croisés sur sa poitrine. Gravée par un anonyme. La collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, n° 194 du catalogue, possède une esquisse du même sujet.

395 *La même*. Agenouillée dans une caverne. Gravée à l'eau-forte par Rubens lui-même.

396 *La même*. Tête vue de profil. Gravée par un anonyme.

397 *La même*. Tête vue de face. Gravée par un anonyme.

398 *La même*. Agenouillée devant un crucifix. Gravée par un anonyme.

399 *La même*. Méditant devant un crucifix. Gravée par un anonyme.

400 *La même*. Penchée sur un crucifix qu'elle tient entre les mains. Gravée par un anonyme.

401 *La même*. Expirant, portée par deux anges. Gravée par Balliu.

402 *La même*. Assise au pied d'un rocher. Gravée par un anonyme.

403 *Sainte Martine*. Un des volets de l'épitaphe de la famille Moretus. Au musée de l'académie d'Anvers.

404 *Sainte Marguerite*. Périt dans l'incendie de l'église des Jésuites à Anvers. Gravée par un anonyme.

405 *Saint Mathieu*. Buste. Appartenait, en 1795, à sir Joshna Reynolds, en Angleterre.

406 *Le même*. Écrivant son évangile sous la dictée de l'ange Gravé par Watson.

407 *Moines* (*deux*). Lisant dans un livre. Gravés à la manière noire par J. Spilsbury.

408 *Saint Paul*. Se trouvait, en 1798, dans la collection de M. Bryan. La collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, nº 164, possède un tableau représentant le même saint.

409 *Le même*. Tête. Dans la galerie Lichtenstein à Vienne.

410 *Saint Pépin et sainte Bègue*. Dans la galerie impériale de Vienne. Gravés par Prenner et par Van den Steen.

411 *Saint Pierre et saint Paul*. Têtes. Ouvrages peints pour l'église de Saint-Donat à Bruges. Ils furent vendus par cette église.

412 *Les mêmes*. Ouvrages peints pour l'église des Capucins à Anvers. Gravés par Eyndhoudt.

413 *Les mêmes*. Dans la galerie royale de Munich. Lithographiés par Piloti.

414 *Les mêmes*. Portés au catalogue de la vente de Rubens, nº 158.

415 *Les mêmes*. Esquisse terminée. Galerie impériale de Vienne.

416 *Saint Pierre avec les clefs*. Buste. Dans la galerie de Dresde.

417 *Le même*. Appartenait, en 1718, à M. Bryan. La collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, nº 127 du catalogue, possède un tableau représentant ce saint dans une grotte où il s'est réfugié après avoir renié son maître.

418 *Sainte Thérèse*. Avec un pigeon. Gravée par Verschuypen.

419 *La même*. Tenant un cœur enflammé. Un ange lui présente une coupe. Gravée par Galle.

Dans cette division il faut placer, en outre, les dit-huit figures suivantes, toutes gravées, Van den Enden *exc.*:

420 *Saint Antoine.*
421 *Saint Antoine de Padoue.*
422 *Saint Bernard.*
423 *Saint François.*
424 *Saint François de Paule.*
425 *Saint Hubert.*
426 *Saint Ignace de Loyola.*
427 *Saint Jean-Baptiste.*
428 *Saint Jean l'Évangéliste.*
429 *Saint Joseph.*
430 *Saint Joseph avec l'Enfant et une tige de lis.*
431 *Saint Joseph tenant l'Enfant qui couronne un saint.*
432 *Saint Paul.*
433 *Sainte Agathe*

434 *Sainte Agnès.*
435 *Sainte Apoline.*
436 *Sainte Thérèse.*
437 *Sainte Ursule.*

VI — SUJETS SACRÉS TIRÉS DE LA LÉGENDE.

438 *Ambroise* (*saint*) *refusant à Théodose l'entrée de l'église.* Dans la galerie impériale de Vienne. Gravé par Schmuzer et par Prenner.

439 *Le même.* Esquisse du précédent ouvrage. Dans la galerie royale de Munich.

440 *Ambroise* (*saint*), *saint Grégoire, saint Jérôme et saint Augustin, discutant un texte des livres saints.* Gravé par Van Dalen.

441 *Anges* (*un chœur d'*). Dans la galerie de Potsdam.

442 *Anges.* Portant un tableau qui représente la Vierge avec l'Enfant. Ouvrage peint pour la Chiesa Nuova, à Rome, vers l'an 1605. Un dessin de ce tableau, fait au bistre par la main de Rubens, parut, en 1775, à la vente de M. Mariette.

443 *Anges.* Portant au ciel le corps d'un enfant. Dans la collection de sir Edward Gray, esq., en Angleterre.

444 *Anges* (*deux*). Peints pour l'église de Sainte-Walburge, à Anvers. Furent vendus par cette église, en 1739.

445 *Anne* (*sainte*) *enseignant à lire à la Vierge.* Ouvrage peint pour les Petits-Carmes à Anvers. Se trouve aujourd'hui au musée de l'académie de cette ville. Gravé par Bolswert, par Kaukerken et par un anonyme, Van den

Enden *exc*. Il existe une planche d'Aubert, faite évidemment d'après cette composition, mais avec quelques omissions et quelques altérations.

446 *Anne* (*sainte*) *arrangeant les cheveux de la Vierge en présence de saint Joachim*. Plusieurs anges planent au-dessus du groupe. Esquisse. Dans la galerie Lichtenstein, à Vienne.

447 *Annonciation en présence des Patriarches, des Prophètes, etc*. Superbe esquisse. Dans la collection de sir Abraham Hume, bar^t., en Angleterre.

448 *Antoine* (*mort de saint*). Composition de sept figures. Gravé par P. Clouet.

449 *Augustin* (*saint*) *regardant l'enfant assis au bord de la mer*. Il est vêtu de ses habits pontificaux. L'enfant tient une écuelle qui lui sert à creuser le sable. Gravé par Neefs et par Alexandre Voet.

450 *Bavon* (*saint*) *distribuant des aumônes*. Dans la cathédrale de Saint-Bavon, à Gand. Gravé par Pilsen.

451 *Même sujet*. Esquisse d'une composition beaucoup plus vaste que la précédente. Provenant du Caregga Palazzo, à Gènes. Aujourd'hui dans la collection du révérend William Holwell Carr, en Angleterre.

452 *Benoit* (*miracle de saint*). Esquisse. Dans la collection de de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, n° 5 du catalogue.

453 *Cardinaux, évêques et docteurs de l'Église discutant le mystère de l'Eucharistie*. Ouvrage peint pour l'église des Dominicains, à Anvers. Gravé par Sneyers.

454 *Cardinaux* (*deux*) *donnant la mitre à un prélat*. Dans le fond on voit la Vierge et les douze Apôtres, au-dessus desquels plane le Saint-Esprit. Gravé par Soutman.

455 *Catherine* (*sainte*) *portée au tombeau par deux anges*. Un

des trois petits tableaux que Rubens peignit pour l'autel de Sainte-Walburge, à Anvers. La collection de M. Van den Schriek, à Louvain, possède une esquisse de cet ouvrage.

456 *Catherine* (*mariage de sainte*). Tableau peint pour l'église des Augustins, à Anvers. Gravé par Sneyers et par Eyndhoudt.

457 *Même sujet*. Esquisse du tableau précédent. Indiqué au catalogue de la vente de Rubens, nº 248. Se trouve aujourd'hui dans la collection du comte Mulgrave, en Angleterre.

458 *Même sujet*. Tableau qui appartenait, en 1766, aux Augustins de Malines. Se trouve aujourd'hui dans la collection du duc de Rutland, en Angleterre. Un dessin d'après cette pièce parut, en 1776, à la vente de R. D. Boisset. Gravé par P. de Jode.

459 *Même sujet*. Esquisse du tableau précédent. Faisait, en 1795, partie de la collection du sir Joshua Reynolds, en Angleterre.

460 *Même sujet*. Dans la galerie royale de Potsdam.

461 *Même sujet*. Gravé par Bolswert.

462 *Même sujet*. Autrement composé.

463 *Cécile* (*sainte*) *jouant de l'orgue*. Deux anges l'accompagnent. Ce tableau, après avoir appartenu au prince de Carignan, parut, en 1756, à la vente du duc de Tallard, où il fut payé 20,050 frs. Aujourd'hui dans la galerie de Potsdam. Gravé par Witdouck, gravé aussi, sans les anges, par Panneels et par Lommelin.

464 *Même sujet*. Autrement composé. Faisait, en 1739, partie de la collection de M. Sonsot, à Bruxelles. Gravé par Panneels, par Lommelin et par Wyngaerde.

465 *Même sujet*. Esquisse en grisaille. Se trouvait, en 1767, dans la collection de M. Julienne, à Paris.

466 *Catherine* (*sainte*). Volet du tableau représentant l'Érection de la Croix, que possède la cathédrale d'Anvers. Gravé par Bolswert, et plus tard par Mariette, *exc*.

467 *Christ* (*le*) *voulant foudroyer le monde*. Ouvrage peint pour l'église des Dominicains, à Anvers. Donné sous l'empire, au musée de Lyon, par Napoléon. Gravé au trait dans les *Annales du Musée*.

468 *Même sujet*. Composition beaucoup moins riche. Peinte pour l'église des Récollets, à Gand. Aujourd'hui au musée de Bruxelles, n° 122.

469 *Christ* (*le*) *mort couché sur les genoux de son Père*. Peint pour les Grands-Carmes, à Anvers. Aujourd'hui au musée de l'académie de cette ville. Gravé par Bolswert. Une composition semblable parut, en 1758, à la vente de la collection de M. Robyn, à Bruxelles.

470 *Christ* (*le*) *apparaissant à sainte Thérèse qui intercède pour les âmes du purgatoire*. Peint pour l'église des Grands-Carmes, à Anvers. Aujourd'hui au musée de l'académie de cette ville. Gravé par Bolswert.

471 *Même sujet*. Esquisse du tableau précédent, peinte en grisaille colorée çà et là. Dans la collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, n° 84 du catalogue.

472 *Même sujet*. Autre esquisse. Dans la collection du marquis de Stafford, en Angleterre.

473 *Christ* (*le*) *apparaissant à quatre pécheurs répentants*. Dans la galerie royale de Munich. Gravé par Natalis, par Lauwers et à la manière noire par Val. Green.

474 *Même sujet*. Se trouvait, en 1733, dans la collection de M. Adrien Bout.

475 *Même sujet*. Au palais royal de Turin.

476 *Christ* (*le*) *triomphant de la mort et du péché*. Dans la galerie royale de Potsdam. Gravé par Bolswert.

477 *Christophe* (*saint*) *portant l'Enfant Jésus*. Dans la galerie royale de Munich.

478 *Chute* (*la*) *des anges rebelles*. Dans la galerie royale de Munich. Gravée par Vosterman et à l'envers par Ragot.

479 *Même sujet*. Esquisse. Dans la collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, n° 63 du catalogue.

480 *Chute* (*la*) *du grand dragon*. Dans la galerie royale de Munich. Gravé par Van Orley. Soutman grava, en 1642, un des principaux groupes de cette composition. La collection de sir Thomas Lawrence possédait, en 1830, quatre études faites par Rubens pour ce tableau. Un cinquième dessin au crayon, lavé à l'encre de Chine, se trouve dans le Britisch Museum.

481 *Chute* (*la*) *des damnés*. Dans la même galerie. Gravée par Snyderhoef.

482 *Clotilde* (*sainte*) *donnant l'aumône à un enfant perclus*. Esquisse. Dans la collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, n° 66 du catalogue.

483 *Dieu le Père*. Peint pour l'autel de l'église de Sainte-Walburge, à Anvers, sur un panneau découpé. Vendu en 1739.

484 *Docteurs* (*les quatre*) *de l'Église*. Esquisse. Se trouvait, en 1788, dans la collection de M. Horion, à Bruxelles, Gravée par Van Dalen.

485 *Ex voto*. Représentant saint Jean introduisant le donateur en présence du Sauveur assis à table avec six de ses disciples.

486 *Foi*, (*la*) *l'Espérance*, *la Charité*, représentées par trois

femmes. Gravé en ovale par J.-B. Michel, d'après un tableau appartenant à la collection de sir Edward Swinburne, esq., en Angleterre.

487 *François (saint) d'Assise, recevant la communion.* Au musée de l'académie d'Anvers. Gravé par Snyers et en petit par un anonyme. Lithographié à la Société des Beaux-Arts, à Bruxelles.

488 *François (saint) recevant les stigmates* Peint pour l'église des Récollets, à Gand. Aujourd'hui placé au musée de l'académie de cette ville. Gravé par Vosterman. Gravé aussi par Panneels avec quelques changements. Le musée de Paris possède de cet ouvrage un dessin au crayon, retouché par Rubens pour le graveur.

489 *Même sujet.* Volet du tableau peint par Rubens pour la corporation des tailleurs, à Lierre. Placé aujourd'hui dans l'église de Saint-Gommaire en cette ville. Gravé par Galle.

490 *Même sujet.* Gravure à l'eau-forte par Rubens lui-même.

491 *François (saint) ayant les stigmates.* Il est en extase devant les enfants Jésus et saint Jean, dans un paysage peint par Snyders. Dans la collection de sir Alexandre Creighton, en Angleterre.

492 *François (saint) recevant l'Enfant de la Vierge.* Tableau peint pour l'église des Capucins, à Anvers. Placé aujourd'hui dans la même église paroissiale. Gravé par Soutman et par Visscher.

493 *Même sujet.* Peint pour la corporation des tailleurs, à Lierre. Gravé par Lasne. Donné par Napoléon au musée de Dijon.

494 *Même sujet.* Peint pour l'église des Capucins, à Lille. Placé au musée de la même ville.

495 *François (saint) de Paule montant au ciel.* Gravé par Lommelin.

496 *François Xavier (saint) ressuscitant des morts.* Dans la galerie impériale de Vienne. Gravé par Marinus et par un anonyme.

497 *Même sujet.* Esquisse originale du précédent ouvrage. Dans la même galerie.

498 *George (martyre de saint).* Tableau peint pour la corporation des arbalétriers, à Lierre. Gravé par Panneels. Donné par Napoléon au musée de Bordeaux.

499 *George (saint) foulant le dragon à ses pieds.* Volet du tableau précédent. Dans la collection de sir Edward Gray, esq., en Angleterre.

500 *George (saint) à cheval terrassant le dragon.* Galerie royale de Munich. Esquisse. Gravée à l'eau-forte par Panneels.

501 *George (saint) vainqueur du dragon.* Dans la collection royale d'Angleterre. Gravé par Liénard dans la Galerie d'Orléans. La figure du saint est le portrait de Charles Ier, roi d'Angleterre. La figure de Cléodelinde est le portrait de la reine Henriette-Marie. C'est le tableau qui, à ce que l'on prétend, d'après une erreur de Michel, l'historien de Rubens, fut présenté par le peintre à Charles Ier. Selon le catalogue même des tableaux et des objets d'art que possédait ce prince, le roi acheta cet ouvrage à Endymion Porter. Le tableau, après la vente de tous ces objets, entra dans la Galerie d'Orléans, d'où il sortit après la vente de cette collection, en 1798.

502 *Georges (saint) terrassant le dragon.* Dans la galerie de l'Escurial.

503 *Grégoire, (saint) saint Maurice, sainte Claire et d'autres*

saints. Tableau peint à Rome pour la Chiesa Nuova des Pères de l'Oratoire. Gravé par un anonyme.

504 *Même sujet*. Tableau dont Rubens orna la chapelle de l'église de l'abbaye Saint-Michel, à Anvers, où sa mère fut enterrée. On sait qu'après la mort de sa femme, Isabelle Brant, il peignit dans la partie supérieure de cet ouvrage une Vierge avec l'Enfant Jésus. Donné par Napoléon au musée de Grenoble. Gravé par Eyndhoudt.

505 *Guerre entre l'esprit et la chair*. Représenté par un homme suspendu dans l'air à une corde, et qui est poussé en sens divers par des anges et des démons. Gravé par Bolswert.

506 *Hélène (sainte) trouvant la vraie Croix*. Ce tableau parut, en 1812, dans une vente à Londres, où il fut acquis par M. Squibb.

507 *Hélène (sainte) tenant la sainte Croix*. Ouvrage peint à Rome pour l'église de Santa Croce, par ordre de l'archiduc Albert.

508 *Ignace de Loyola (saint) guérissant les malades*. Ouvrage peint pour l'église des Jésuites, à Anvers. Aujourd'hui dans la galerie impériale, à Vienne. Gravé par Marinus, par un anonyme et dans la Wiener Gallerie. Le musée de Paris possède de cette composition un beau dessin au crayon noir, rehaussé de blanc et retouché par Rubens pour le graveur.

509 *Même sujet*. Esquisse originale du tableau précédent. Dans la même galerie, à Vienne.

510 *Même sujet*. Dans l'église de Saint-Ambroise, à Gènes.

511 *Ignace de Loyola (saint)*. Quatre petits dessins représentant des scènes de la vie de ce saint, parurent en 1775, à la vente de M. Mariette, à Paris.

512 *Ildephonse* (*saint*) *recevant la chasuble de la Vierge.* Tableau peint pour la confrérie de ce saint, dans l'église de Caudenberg, à Bruxelles. Aujourd'hui dans la galerie impériale de Vienne. Gravé par Witdouck. Watelet a gravé, d'après un dessin d'étude de Rubens, une planche représentant le groupe placé à la gauche de la Vierge et représentant deux saintes.

513 *Inspiration du Saint-Esprit.* Représentée par une femme qui, un livre ouvert sur ses genoux et une plume à la main, écoute ce que lui dit l'Esprit saint représenté par une colombe. Dessin d'un fini admirable, composé sans doute pour servir de vignette à quelque livre religieux. Dans la collection de sir William Wells, esq., en Angleterre.

514 *Ivon* (*saint*). Appartenait autrefois à l'église des Jésuites, à Louvain. Se trouvait, en 1823, dans la possession de M. Didot, à Paris.

515 *Jérôme* (*saint*) *expliquant les saintes Écritures.* Gravé par Galle.

516 *Jésus* (*le nom de*) *entouré d'une gloire d'anges.* Périt dans l'incendie de l'église des Jésuites, à Anvers, en 1718. qui l'acheta à Rome en 1829.

517 *Joseph* (*saint*) *présentant l'Enfant Jésus à Dieu le Père.* Donné à l'église de l'Ermitage des Petits-Carmes près de Namur. Disparut dans l'invasion des armées républicaines de France en Belgique.

518 *Jugement dernier.* Dans la galerie royale de Munich. Gravé par Visscher et par C. E. Hess. Cette même galerie possède une autre composition représentant le même sujet.

519 *Même sujet*. Esquisse du tableau précédent. Dans la galerie royale de Dresde.

520 *Même sujet*. Parut, en 1680, à la vente de sir Peter Lely, à Londres, et fut acquis par M. Creed.

521 *Laurent (martyre de saint)*. Peint pour l'église de la Chapelle, à Bruxelles, qui vendit cet ouvrage pour en employer le produit à la réparation des désastres qu'avait causés à cet édifice le bombardement du maréchal Villeroi, en 1695. Il fut acquis par l'électeur Palatin, Guillaume de Neubourg, et se trouve aujourd'hui dans la galerie royale de Munich. Gravé par Vosterman.

522 *Légende romaine*. Esquisse. Dans la galerie royale de Munich.

523 *Liévin (martyre de saint)*. Peint pour l'église des Jésuites, à Gand. Aujourd'hui au musée de Bruxelles. Gravé par Koukerken.

524 *Madeleine expirant dans les bras des deux anges*. Peinte pour l'église des Récollets, à Gand. Donné par Napoléon au musée de Lille. Gravé par Balliu.

525 *Madeleine renonçant aux vanités du monde*. Dans la galerie impériale de Vienne. Gravé par Vosterman. La collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, nº 211 du catalogue, possède un ouvrage de Rubens représentant le même sujet. On y voit aussi une esquisse représentant la *Madeleine pénitente*, vue à mi-corps, nº 194 du catalogue.

526 *Martin (Charité de saint)*. Tableau provenant d'Espagne. Se trouve dans la collection royale d'Angleterre. Gravé par Chambers.

527 *Martyre d'une sainte*. Se trouvait autrefois dans la Chiesa Nuova, à Rome. Gravé par Van der Leeuw.

528 *Martyre d'un saint.* Dessin à la plume rehaussé. Se trouvait, en 1783, dans la collection de M. Lempereur, à Paris.

529 *Martyre d'un saint.* Probablement saint Georges. Dessin coloré. Se voyait, en 1830, dans la collection de sir Thomas Lawrence, en Angleterre.

530 *Michel (saint) chassant les anges rebelles.* Périt dans l'incendie de l'église des Jésuites, à Anvers, en 1718.

531 *Michel (saint), armé de la foudre, foule Satan à ses pieds.* Esquisse. Parut, en 1829, à la vente du comte de Liverpool. Gravé par Mélan.

532 *Michel (saint) chassant le grand dragon.* Gravé par Neefs.

533 *Nom de Jésus entouré d'une gloire d'anges.* Périt dans l'incendie de l'église des Jésuites, à Anvers, en 1718.

534 *Pape ouvrant les portes du ciel.* Composition de plusieurs figures. Deux anges dans les nuages. Se trouvait, en 1767, dans la collection de M. Julienne, à Paris.

535 *Pape accompagné de deux saints et d'un ange.* Dessin. Faisait partie, en 1775, de la collection de M. Mariette, à Paris.

536 *Pères (les) de l'Église,* marchant en procession avec saint Thomas d'Aquin et la duchesse infante Isabelle, vêtue en sainte Claire, sa patronne. Ouvrage peint pour l'église de Loches, en Espagne. Dans la collection du comte Grosvenor, en Angleterre. Gravé par Bolswert et Eyndhoudt. L'esquisse originale de ce tableau parut en 1821, à la vente de la collection de sir John Webb, esq., à Londres.

537 *Prêtre (le) incrédule devant l'autel avec un autre personnage.* Se voyait, selon Joshua Reynolds (Tour Through Flanders), dans la collection de M. Pieters, en 1781.

538 ***Purgatoire** (la Vierge intercédant auprès de la sainte Trinité pour les âmes du).*

539 ***Purgatoire** (le) ; le nom de Jésus entouré d'une splendeur.* Gravé par Galle.

540 ***Résurrection** (la) des justes.* Dans la galerie royale de Munich.

541 ***Roch** (saint) institué patron des pestiférés.* Dans l'église d'Alost pour laquelle cet ouvrage fut peint. Gravé par Pontius, par Audran et dans le Musée français.

542 ***Roch** (saint) guéri de la peste par un ange.* Petit tableau donné par Rubens aux membres de la confrérie de Saint-Roch, à Alost.

543 ***Roch** (saint) en prison.* Petit tableau donné par Rubens aux mêmes.

544 ***Saint** (glorification d'un).* Esquisse. Dans la galerie royale de Dresde.

545 ***Sauveur** (le) enfant*, assis sur un coussin placé sur un nuage. Il tient à la main un globe et donne de l'autre la bénédiction.

546 ***Sauveur** (le), la Vierge et treize autres figures.* Dessin au bistre, fait pour servir de titre à un livre. Faisait partie de la collection de M. Mariette, à Paris, vendue en 1775.

547 ***Sauveur** (le) dans une gloire, entouré de saints.* Dessin fait à Rome d'après un tableau de Raphaël. Faisait partie de la même collection.

548 ***Sébastien** (martyre de saint).* Parut, en 1811, dans la vente de M. Hill, à Londres. Gravé par Panneels. Gravé aussi, mais avec quelques changements, par Ragot. Fut répété plus tard en petit à l'envers, Marin *exc.*

549 ***Thérèse** (le Christ apparaissant à sainte).* Donné par le duc

de Bournonville et sa femme la princesse d'Aremberg, à l'église des Carmes déchaussés, à Bruxelles. Appartenait, en 1814, à M. Delabante, à Paris. Gravé par Bolswert. Gravé aussi, mais avec quelques changements, par Deroy.

550 *Trinité (la sainte)*. Dans la galerie royale de Munich. Gravé par Vosterman et par un anonyme. Lithographié par Piloti.

551 *Même sujet*. Tableau peint pour l'église de l'Ange-Gardien, à Madrid. Dans la collection de M. D. Bailie, esq., en Angleterre.

552 *Triomphe de la charité*. Peint pour l'église des Carmes, à Loches, fondée par le duc d'Olivarez. Dans la collection de M. Joshua Taylor, esq., en Angleterre. Gravé par Lommelin.

553 *Triomphe (le) de l'Église*. Peint pour la même l'église. Gravé par Bolswert.

554 *Même sujet*. Esquisse admirable. Parut, en 1816, dans une vente, à Londres, après avoir appartenu à M. Phillips.

555 *Triomphe (le) de la religion chrétienne*. Peint pour l'église de Loches. Aujourd'hui au musée du Louvre. Gravé par Lauwers.

556 *Triomphe (le) de la religion sur le paganisme et l'idolâtrie*. Peint pour la même église. Gravé par Bolswert.

557 *Ursule (martyre de sainte) et des onze mille Vierges*. Esquisse. Dans la collection de M. Van Saceghem, à Gand. Gravée à l'eau-forte par Spruyt.

558 *Vierge (la) avec l'Enfant, accompagnée d'autres saints*. Dans la chapelle qui sert de sépulture à Rubens dans

l'église Saint-Jacques, à Anvers. Gravée par Eyndhoudt, par Pontius et par Aubert.

559 *Vierge (la) avec l'Enfant sur un trône*. Un grand nombre de saints groupés devant elle. Esquisse. Dans la galerie royale de Potsdam.

560 *Vierge (la) et sainte Anne adorant l'Enfant Jésus*. Autrefois dans l'oratoire de Monte Cavallo, à Rome.

561 *Vierge (la) au Rosaire*. Dans le palais de l'Ermitage, en Russie.

562 *Vierge (la) avec l'Enfant*. Elle est debout dans une niche devant laquelle sont placés huit saints personnages. Esquisse. Se trouvait, en 1767, dans la collection de M. Julienne, à Paris.

563 *Vierge (la) avec l'Enfant*. Assise sur un trône et accompagnée de saints. Dans la Marlborough Collection, en Angleterre.

564 *Vierge (la) avec l'Enfant*. Elle donne le scapulaire à un moine de l'ordre des Carmes, qui le reçoit à genoux. Gravé par P. de Jode.

565 *Walburge (miracle de sainte)*. Elle est dans un bateau assailli par une tempête. Ouvrage peint pour l'église paroissiale de Sainte-Walburge, à Anvers. Aujourd'hui dans la collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, nº 125 du catalogue.

566 *Walburge (l'enterrement de sainte)*. Parut, en 1747, à la vente de la collection de M. de Roore, à La Haye.

VII. — SUJETS TIRÉS DE L'HISTOIRE.

567 *Agrippine avec trois autres personnages*. Dessiné d'après

un camée antique. Deux de ces figures ont été gravées en ovale par un anonyme.

568 *Auguste, Livius, Germanicus et Tibère*. Accompagnés de plusieurs soldats, ils érigent un trophée. Dessin d'après un camée de l'empereur d'Allemagne. Gravé par un anonyme.

569 *Cambyse* (*Jugement de*), Esquisse terminée. Parut, en 1763, à la vente de la collection de M. Lormier, à La Haye. Gravé par Eyndhoudt.

570 *César* (*marche triomphale de*) *allant à un sacrifice*. Peint d'après les dessins d'Andréa Mategna. Indiqué au catalogue de la vente de Rubens, n° 315. Ce magnifique ouvrage provint du palais Balbi, et fait actuellement partie de la collection de sir Samuel Rogers, esq., en Angleterre.

571 *Charité romaine*. Indiqué au catalogue de la vente de Rubens, n° 141.

572 *Même sujet*. Dans la galerie royale de La Haye. Gravé par A. Voet.

573 *Même sujet*. Dans la galerie du palais de l'Ermitage, en Russie.

574 *Même sujet*. Dans la Marlborough-Collection. Gravé par J. Smith.

575 *Même sujet*. Même composition, mais dans des proportions plus petites. Se trouvait, en 1801, dans la collection de M. Robit.

576 *Même sujet*. Autre composition. Se trouvait, en 1702, dans la collection de Jean Agges, à Amsterdam. Gravée par Panneels.

577 *Charles, fils de Philippe III* (*monument de*). Gravé par Galle. On sait que ce monument fut composé parce que

ce jeune prince avait, en 1626, tué à la chasse un taureau et un sanglier.

578 *Constantin* (*mariage de*). Se trouvait, en 1798, dans la galerie du duc d'Orléans. Gravé dans la Galerie d'Orléans par Tardieu et Godefroy.

579 *Constantin auquel la croix lumineuse apparaît au ciel.* Faisait partie de la même galerie. Gravé dans le même ouvrage par Tardieu et Liénard.

580 *Constantin confiant à deux de ses soldats la garde du Labarum.* Faisait partie de la même galerie. Gravé dans le même ouvrage par Tardieu et Liénard. Appartient aujourd'hui à sir Henri Brooksbanck, esq., en Angleterre.

581 *Constantin et Maxence* (*bataille entre*). Se trouvait dans la même galerie. Gravé dans le même ouvrage par Lorieux, Tardieu et Moncornet. Appartient à sir Henri Brooksbanck, esq., en Angleterre.

582 *Constantin couronné par la victoire.* Provenant de la même galerie. Gravé dans le même ouvrage par Cathelin, Tardieu et Moncornet. Appartient à sir Henri Brooksbanck, esq., en Angleterre.

583 *Constantin* (*son entrée triomphale à Rome*). Se trouvait dans la même galerie. Gravé dans le même ouvrage par Lorieux et Tardieu. Se voit aujourd'hui dans la collection de l'Honorable G.-J. Vernon, en Angleterre.

584 *Constantin rendant la liberté aux sénateurs romains.* Faisait partie de la même galerie. Gravé dans le même ouvrage par Cathelin et Tardieu. Appartient également à l'Honorable G.-J. Vernon, en Angleterre.

585 *Constantin donnant à son fils le commandement de la flotte.* Provient de la même galerie. Gravé dans le même ou-

vrage par Bosq et Tardieu. Dans la collection de sir Henri Brooksbanck, esq., en Angleterre.

586 *Constantin approuvant le dessin du plan de la ville de Constantinople.* Se voyait dans la même galerie. Gravé dans le même ouvrage par Hubert et Tardieu. Parut, en 1829, à la vente de la collection de lord Ranelagh, en Angleterre.

587 *Constantin adorant la croix.* Faisait partie de la même galerie. Gravé dans le même ouvrage par Delignon et Tardieu. Aujourd'hui dans la collection de sir Henri Brooksbanck, en Angleterre.

588 *Constantin (bataille de).* Provenant de la même galerie. Gravé dans le même ouvrage par Delignon et Tardieu.

589 *Même sujet.* Autre composition. On en connaît une gravure médiocre de C. Baroni.

590 *Constantin.* Esquisse d'un des tableaux qui composent cette série. Elle représente un double mariage impérial devant l'autel de Jupiter. Se trouve dans la collection de M. Van den Schrick, à Louvain.

591 *Décius consultant les augures avant de marcher contre les Gaulois et les Samnites.* Dans la galerie Lichtenstein à Vienne. Gravé par Schmuzer.

592 *Décius haranguant ses soldats avant la bataille.* Dans la même galerie. Gravé par Schmuzer.

593 *Décius béni par les prêtres et jurant de se dévouer pour le succès de ses armes.* Dans la même galerie. Gravé par Schmuzer.

594 *Même sujet.* Esquisse qui se trouvait dans la collection de M. Cosway à Londres et que l'on croit à Munich. Gravé à l'aqua-tinte.

595 *Décius renvoyant les licteurs avant la bataille*. Dans la galerie Lichtenstein. Gravé par G.-A. Muller.

596 *Décius* (*mort de*). Dans la même galerie. Gravé par G.-A. Muller.

597 *Décius* (*funérailles de*). Dans la même galerie.

598 *Même sujet*. Esquisse originale du tableau précédent. Dans la galerie royale de Munich.

599 *Décius*. Quatre cartons représentant des scènes relatives à la vie de ce consul et destinés à être exécutés en tapisserie. Se trouvait, en 1779, dans la collection de M. Bertels à Bruxelles.

600 *Décius*. Esquisse représentant une scène de la vie de ce consul. Faisait, en 1773, partie de la collection de M. Aubry, en France.

601 *Diogène, sa lanterne à la main, cherchant un homme sur la place publique*. Dans la galerie du Louvre. Évalué, en 1816, par les experts, à 70,000 francs.

602 *Même sujet*. Dans la galerie royale de Munich.

603 *Empereur* (*triomphe d'un*). Il est monté sur un char dont les roues passent sur les corps de ses ennemis. Se trouvait, en 1775, dans la collection de M. Mariette, à Paris. Dessin fait par Rubens d'après un camée antique. Gravé en ovale par un anonyme.

604 *Ferdinand* (*entrevue des trois*) *avant la bataille de Nordlingen*. Ouvrage peint pour un des arcs de triomphe qui furent érigés à l'entrée solennelle de l'archiduc Ferdinand à Anvers, en 1635. Dans la galerie impériale de Vienne. Gravé par Van Thulden.

605 *Même sujet*. Esquisse originale du tableau précédent. Dans la collection de sir Abraham Hume, en Angleterre.

606 *Ferdinand, archiduc d'Autriche, et le roi de Hongrie à*

la bataille de Nordlingen. Ouvrage peint pour un des arcs de triomphe érigés à l'entrée solennelle de l'archiduc à Anvers, en 1635. Dans la galerie royale à Windsor. Gravé par Van Thulden.

607 *Même sujet*. Esquisse originale du tableau précédent. Au musée de l'académie d'Anvers.

608 *Ferdinand* (*entrée triomphale de*) *à Anvers*. Ayant servi à orner un autre arc de triomphe. Gravé par Van Thulden.

609 *Ferdinand en habit de cardinal, conduit par Minerve et suivi de la Justice, de la Paix et de l'Abondance* Gravé par Bolswert.

610 *Germanicus et Agrippine*. Montés sur un char traîné par des centaures. Dessin de Rubens d'après un camée antique. Gravé par un anonyme.

611 *Henri IV à la bataille d'Ivry*. Cet ouvrage devait faire partie de la deuxième série de tableaux commandés par Marie de Médicis. Dans la galerie de Florence. Gravé par Lorenzini.

612 *Henri IV* (*triomphe d'*) *après la bataille d'Ivry*. Même origine. Se trouve dans la même galerie. Gravé par Lorenzini.

613 *Même sujet*. Esquisse du tableau précédent. Dans la collection de lord Warncliffe, en Angleterre.

614 *Même sujet*. Autre esquisse. Dans la collection de lord Darnley, en Angleterre.

615 *Hippolyte* (*mort d'*). Dans la collection de sir Abraham Hume, bart., en Angleterre. Gravé par M. Cosway. Le musée de Paris possède de ce tableau un dessin au crayon.

616 *Même sujet*. Répétition de l'ouvrage précédent. Dans la

collection du duc de Bedford, en Angleterre. Gravé par Earlom et par Anker Smith.

617 *Maxence (mort de)*. Faisait partie de la série de tableaux de Constantin le Grand, dans la Galerie d'Orléans. Appartient aujourd'hui à sir William Rogers, esq., en Angleterre. Gravé dans la Galerie d'Orléans par Hubert, Tardieu et un anonyme, Drevet *exc.*

618 *Mutius Scævola devant Porsenna.* Composition de sept figures. Dans la collection du prince de Kaunitz, en Autriche. Gravé par Schmuzer.

619 *Philopœmen coupant du bois pour l'esclave dans une hôtellerie.* Volaille, fruits, légumes et gibier, peints par Sneyders. Appartenait, en 1798, à la galerie du duc d'Orléans. Gravé dans la Galerie d'Orléans par N. Varin.

620 *La Pucelle d'Orléans.* Indiquée au catalogue de la vente de Rubens, nº 159.

621 *Les Romains et les Sabins (paix entre)*. Galerie royale de Munich. Gravé par H. Sentzenick.

622 *Romulus et Rémus allaités par une louve.* Esquisse. Indiquée au catalogue de la vente de Rubens, nº 139. Se trouvait, en 1829, dans la collection de M. Danoot à Bruxelles.

623 *Même sujet.* Se trouvait dans la galerie du Capitole à Rome.

624 *Même sujet.* Esquisse. Faisait partie de la collection de M. Pasquier, à Rouen. Gravé par un anonyme.

625 *Sabines (enlèvement des)*. Dans la galerie de l'Escurial.

626 *Même sujet.* Esquisse du tableau précédent. Dans la collection de sir Alexandre Baring, esq., en Angleterre.

627 *Même sujet.* Dans la national gallery en Angleterre. On en possède une planche assez médiocre gravée par Martinasi, en 1770.

628 *Même sujet*. Dessins d'étude pour le même tableau. Se trouvaient, en 1795, dans la collection de sir Joshua Regnolds en Angleterre.

629 *Même sujet*. Dessin à la plume rehaussé de blanc, d'après Polidori. Se trouvait, en 1775, dans la collection de M. Mariette, à Paris.

630 *Les Sabins et les Romains* (*réconciliation entre*). Dans la galerie de l'Escurial.

631 *Même sujet*. Esquisse originale. Dans la collection de M. Alexandre Baring, esq., en Angleterre.

632 *Sages de la Grèce* (*les sept*). Esquisse. Se trouvait, en 1767, dans la collection de M. Julienne, à Paris.

633 *Sénèque* (*mort de*). Dans la galerie royale de Munich. Gravée par Alexandre Voet, junior. On connaît aussi une gravure de C. Galle qui représente la figure de Sénèque seule, avec retranchement du reste de cette composition qui offre cinq figures.

634 *Sénèque mourant* (*tête de*). Se trouvait, en 1769, dans la collection de sir R. Strang, esq., en Angleterre.

635 *Scipion* (*continence de*). Composition de quinze figures. Faisait, en 1798, partie de la galerie d'Orléans. Parut, en 1829, dans une vente faite par M. Phillips à Londres. Gravée par Bolswert. Gravée aussi dans la Galerie d'Orléans par Dambrun. On en connaît une eau-forte gravée par Spruyt, évidemment d'après l'esquisse.

636 *Séleucus confiant son fils à Stratonice*. Se trouvait dans la collection de M. Dasch, à Anvers. Ouvrage cité avec beaucoup d'éloges par sir Joshua Roynols dans son Tour through Flanders.

637 *Sophonisbe*. Se trouvait, en 1713, dans la collection de Van Loo.

638 *Thomyris (la reine) faisant plonger la tête de Cyrus dans un vase de sang*. Dans la galerie du Louvre.

639 *Même sujet*. Autrement composé. Provenant de la galerie d'Orléans. Appartient à la collection du comte Darnley, en Angleterre. Gravé par Pontius, Ragot, Duchange et Launay.

640 *Même sujet*. Dessin magnifique de la même composition, fait au crayon, à l'encre de Chine et colorié. Provenant de la collection de M. Mariette, à Paris. Se trouvait, en 1830, dans celle de sir Thomas Lawrence, à Londres

VIII. — SUJETS TIRÉS DE LA MYTHOLOGIE.

641 *Achille plongé dans les eaux du Styx*. Ouvrage peint par ordre de Charles I[er], roi d'Angleterre, pour servir de patron à une tapisserie. Gravé par Ertinger, en 1679, et par B. Baron, en 1724.

642 *Achille (éducation d')*. Peint pour Charles I[er].

643 *Achille découvert chez les filles de Lycomède*. Peint pour le même. Esquisse terminée. Dans la collection de l'honorable Georges-John Vernon, en Angleterre, qui l'acheta à Rome, en 1829.

644 *Même sujet*. Dans la collection de sir Abraham hume, esq., en Angleterre. Gravé par Visscher, par Ryckman et par un anonyme.

645 *Achille (la colère d') devant Agamemnon*. Ouvrage peint pour Charles I[er].

646 *Achille (Briséis rendue à)*. Ouvrage peint pour le même. Dans la collection de l'honorable Georges-John Vernon,

647 *Achille* (*Thétis demandant à Vulcain des armes pour*) Peint pour Charles I[er].

648 *Achille vainqueur d'Hector*. Peint pour le même.

649 *Achille* (*mort d'*). Ouvrage peint pour le même.

650 *Adonis* (*mort d'*). Dans la collection de sir Thomas Hope, esq., en Angleterre. Il en existe une gravure au trait dans la Dulwich Gallery. On en possède aussi une gravure par Panneels avec quelques changements.

651 *Ajax devant l'autel de Minerve*. Dans la galerie Lichtenstein à Vienne

652 *Amazones et des Grecs* (*bataille des*). Dans la galerie royale de Munich. Gravée par Vosterman, en 1623. Gravée aussi par Duchange, et en petit par Depuis.

653 *Même sujet*. Esquisse. Se trouvait, en 1749, dans la galerie d'Orléans.

654 *Andromède enchaînée au rocher*. Ouvrage indiqué dans le catalogue de la vente de Rubens, n° 85. Se trouve aujourd'hui dans la Marlborough-Collection, en Angleterre.

655 *Andromède et Persée*. Dans la galerie de Potsdam. Gravé par Tardieu.

656 *Même sujet*. Dans la galerie de l'Escurial.

657 *Même sujet*. Se trouvait, en 1804, dans la collection de sir Robert Udney, esq., en Angleterre.

658 *Même sujet*. Se trouvait, en 1830, dans la collection de M. John Smith, à Londres. Gravé par Harrewyns.

659 *Angélique et Herminie*. Tableau indiqué dans le catalogue de la vente de Rubens, n° 121.

660 *Antiope et Jupiter*. Cet ouvrage, signé du nom de Rubens et portant le millésime de 1614, se trouvait, en 1791, dans la collection de M. Peytier de Merchten, à Anvers.

Appartenait, en 1830, aux dames De Knyff dans la même ville.

661 *Même sujet.* Autrement composé. Gravé par Panneels. On connait aussi une planche due au burin de Ravenet d'après un tableau de Rubens, appartenant au marquis Felino.

662 *Apollon sur son char.* Il est accompagné d'un grand nombre d'Amours, et la Nuit se retire devant lui. Dans la galerie Lichtenstein, à Vienne.

663 *Apollon poursuivant Daphné.* Esquisse. Gravée par Panneels.

664 *Apollon conduisant le char du soleil.* Dans la galerie de l'Escurial.

665 *Atalante et Méléagre chassant au sanglier.* Dans la galerie impériale de Vienne. Le paysage est de Wildens, les animaux sont de Sneyders. Gravé à l'eau-forte par Prenner.

666 *Même sujet.* Indiqué deux fois au catalogue de la vente de Rubens, nos 131 et 163.

667 *Même sujet.* Autrement composé. Gravé par Earlom dans la Houghton-Gallery.

668 *Même sujet.* Appartenant à la très-honorable lady Stuart, en Angleterre. Cet ouvrage, qui est le n° 131 du catalogue de la vente de Rubens, fut gravé par Bolswert.

669 *Même sujet.* Même composition que celle du tableau de la galerie impériale de Vienne. Gravée par Van Kessel.

670 *Bacchanale* (*réveil d'une*). Dans la galerie de l'Escurial.

671 *Bacchanale* (*procession d'une*). Dans la Marlborough-Collection, en Angleterre. Gravée à la manière noire par Hodges.

672 *Bacchus tenant une coupe à la main*. Indiqué au catalogue de la vente de Rubens, n° 91.

673 *Bacchus, Vénus et Cérès*. Indiqué au catalogue de la vente de Rubens, n° 143.

674 *Bacchus ivre*. Indiqué au catalogue, n° 147.

675 *Bacchus* (*triomphe de*). Composition de six figures. Dans la galerie de l'Escurial.

676 *Bacchus assis sur un tonneau*. Nymphes et satyres. Dans la galerie de Florence. Gravé par Piérolini.

677 *Bacchus soutenu par un satyre et par un faune*. Un tigre et deux Bacchantes armées de tyrses. Parut, en 1829, dans une vente de M. Christie à Londres. Gravé par Suyderhoef.

678 *Même sujet*. Sans le tigre et sans les Bacchantes. Gravé par Bolswert d'après un dessin de Rubens.

679 *Bacchus* (*le jeune*). Buste. Dans la collection du marquis de Bute, en Angleterre. Gravé par C. Watson.

680 *Bellérophon attaquant la Chimère*. Cet ouvrage ornait l'un des arcs de triomphe érigés à l'entrée de l'archiduc Ferdinand à Anvers, en 1635. L'esquisse originale de ce tableau se trouve dans la collection de sir William Beckford, esq., en Angleterre. Gravé par Van Thulden.

681 *Borée enlevant Orythie*. Gravé par Spruyt.

682 *Cadmus semant les dents du dragon*. Esquisse. Dans la collection de sir Thomas Baring, bar[t]., en Angleterre.

683 *Calisto découverte*. Dans la collection du comte de Derby, en Angleterre. Il existe, selon Waagen, un tableau représentant le même sujet à l'académie des arts à Madrid.

684 *Castor et Pollux enlevant les filles de Leucyppe*. Dans la galerie royale de Munich. Gravé par Val. Green.

685 *Centaures* (*amours des*). Dans la collection du duc de Hamilton, en Écosse.

686 *Cérès avec un satyre et une corne d'abondance*. Le paysage est attribué à Wildens. Cet ouvrage faisait partie, en 1788, de la collection de M. Horion, à Bruxelles.

687 *Cérès et Pomone*. Se trouvait, en 1798, dans la collection de M. Bryan, en Angleterre.

688 *Cupidons qui se battent*. Sujet tiré de Philostrate. Cet ouvrage porte, au catalogue de la vente de Rubens, le nº 81.

689 *Cupidon se taillant un arc*. Cet ouvrage, signé du nom de Rubens et portant le millésime de 1614, est une copie d'après Corrége avec plusieurs changements. Il se trouve dans la galerie royale de Munich.

690 *Cupidons et Bacchantes*. Copie d'après Titien.

691 *Cupidon endormi*. Psyché, une lampe à la main, le regarde. Gravé par un anonyme.

692 *Cymon et Iphigénie*. Se trouvait, en 1713, dans la collection de Van Loo.

693 *Danaé recevant la pluie d'or*. Dessin de Rubens d'après Titien. Ce dessin servit à Krafft pour graver la planche qu'on lui doit de ce sujet.

694 *Déjanire* (*enlèvement de*). Gravé dans la Galerie-Lebrun. Gravé aussi par un anonyme. Cet ouvrage fut vendu par Lebrun au comte Strogonoff, à Saint-Pétersbourg.

695 *Même sujet*. Se trouvait, en 1811, dans la collection de William Young Otley, esq., en Angleterre. Gravé par Panneels. On en connaît aussi une eau-forte.

696 *Diane* (*repos de*) *et de ses Nymphes après la chasse*. Se trouvait, en 1713, dans la collection de Van Loo. Se voit aujourd'hui dans la galerie royale de Munich. Le

paysage est de Breughel, les chiens et le gibier sont de Van Kessel. Gravé par Soutman.

697 *Diane et ses Nymphes partant pour la chasse.* Le paysage est de Breughel. Se trouve dans la galerie royale de Munich.

698 *Même sujet.* Dans la collection de sir Simon Clarke, bar^t., en Angleterre. Gravé par J. Ward.

699 *Diane et ses Nymphes poursuivant un cerf et un faon.* Gravé par Goupy.

700 *Diane avec trois Nymphes et trois Satyres.* Dans la galerie royale de Dresde. Gravé par Bolswert.

701 *Même sujet.* Les figures vues jusqu'aux genoux. Ce tableau d'un des élèves de Rubens, fut terminé par le maître. Dans la galerie royale de Dresde. Gravé par Bolswert. Un ouvrage exactement semblable à celui-ci parut, en 1763, dans la vente de la collection de M. d'Angelis, à Bruxelles.

702 *Diane (bain de).* Copie d'après Titien. Dans la galerie de l'Escurial.

703 *Même sujet.* Vendu par la veuve de Rubens au cardinal de Richelieu pour trois mille écus.

704 *Diane et deux Nymphes endormies et deux satyres qui les épient.* Dans la collection royale d'Angleterre. Il en existe une belle planche gravée à la manière noire par R. Earlom.

705 *Diomède et Ulysse allant prendre le Palladium dans le temple de Minerve.* Gravé par Vosterman, jeune.

706 *Énée cherchant son père dans les enfers.* Gravé par Vosterman.

707 *Énée avec Astyanax, Creüse et Anchise, s'échappant de*

la ville de Troie. Esquisse. Dans la galerie impériale de Vienne. Gravée par Prenner.

708 *Erichtonoüs découvert par les filles de Cécrops*. Peint en 1614. Se trouve dans la galerie Lichtenstein à Vienne. Gravé par Van Sompel.

709 *Même sujet*. Esquisse du tableau précédent. Se trouvait, en 1774, dans la collection de M. Van Schorel, à Anvers.

710 *Europe* (*enlèvement d'*). Dans la galerie de l'Escurial.

711 *Faune* (*jeune*) *ayant un chalumeau*. Dans la galerie impériale de Vienne. Gravé par Prenner.

712 *Fleuve* (*génie d'un*), *appuyé sur une urne et entouré de roseaux*. Se trouvait, en 1742, dans la collection du prince de Carignan. On connait une gravure faite d'après Rubens par Vangelisti, mais où le dieu est accompagné d'une Nymphe.

713 *Flore, Cérès et Pomone, avec une corne d'abondance*. Dans la galerie de Potsdam. Gravé par Van Kessel.

714 *Même sujet*. Avec deux cornes d'abondance. Deux figures, dit-on, sont des portraits des deux femmes du peintre. Parut, en 1819, dans une vente de M. Christie, à Londres.

715 *Flore couronnée de fleurs*. Buste. Dans la galerie de l'Escurial.

716 *Ganimède* (*enlèvement de*). Petit tableau. Dans la galerie de l'Escurial.

717 *Même sujet*. Se trouvait, en 1798, dans la galerie d'Orléans.

718 *Grâces* (*les trois*). Ouvrage indiqué dans le catalogue de la vente de Rubens, n° 92. Il fut vendu par la veuve du peintre au roi d'Angleterre, Charles Ier.

719 *Même sujet*. Dans la galerie de l'Escurial.

720 *Même sujet*. Avec deux cupidons. Peint en grisaille. Au palais Pitti à Florence. Gravé par Massard. Gravé aussi par P. De Jode sans les deux amours.

721 *Hébé tendant une coupe à l'aigle de Jupiter*. Gravé en ovale par Panneels.

722 *Hercule*. Ouvrage cité dans le catalogue de la vente de Rubens, n° 157.

723 *Hercule ivre, soutenu par une Nymphe et par un satyre*. Dans la galerie royale de Dresde.

724 *Hercule étranglant le lion de Némée*. Dans la galerie royale de Potsdam. Gravé, en 1801, par F.-F. Freidhof. Il s'en trouvait, en 1775, un dessin au crayon rouge par Rubens, dans la collection de M. Mariette, à Paris.

725 *Hercule se reposant de ses travaux*. Dans la galerie de l'Escurial.

726 *Hercule abattant l'hydre de Lerne*. Dans la galerie de l'Escurial.

727 *Hercule entre Minerve et Vénus*. Tableau peint pour le duc de Toscane. Dans la galerie de Florence.

728 *Hercule et Omphale*. Composition de plusieurs figures. Se trouvait, en 1830, dans la collection de sir Thomas Emmerson, esq., en Angleterre.

729 *Hercule exterminant les démons de l'Envie et de la Discorde*. Gravé par Jegher d'après un dessin de Rubens.

730 *Hygie, déesse de la santé*. Se trouvait, en 1830, dans la collection de M. Franken, à Lokeren, en Flandre.

731 *Ixion embrassant un nuage*. Dans la collection du comte Grosvenor, en Angleterre. Gravé par Van Sompel.

732 *Junon, Minerve et Vénus descendant sur un nuage devant*

Pâris. Dans la possession de M. C.-F. Windelstadt, à Francfort.

733 *Junon transportant les yeux d'Argus sur la queue d'un paon.* Se trouvait à vendre, en 1830, chez M. Yates, à Londres. Cet ouvrage provenait du palais Durazzo, à Gènes.

734 *Jupiter et d'autres divinités en présence des trois Grâces.* Esquisse faite pour un plafond. Dans la galerie Lichtenstein, à Vienne.

735 *Jupiter assis sur un nuage, Junon appuyée sur son épaule.* Gravé par Panneels.

736 *Latone et ses enfants auxquels les paysans de la Carie refusent de l'eau.* Dans la galerie royale de Munich.

737 *Mars agitant son glaive et accompagné de la Discorde.* Dessin au bistre. Parut, en 1803, dans une vente anonyme, à Paris.

738 *Mars, Vénus et Cupidon.* Dans la galerie de Dulwich. On connait une eau-forte d'après cet ouvrage, gravée par un anonyme.

739 *Même sujet.* Autrement composé. On en possède une fort mauvaise gravure par un anonyme, A.-V. Hoorn *exc.*

740 *Mars et Vénus dans une caverne.* Gravé, en 1778, par J.-F. Avril, sous le titre de Mars au retour de la guerre.

741 *Méléagre présentant la tête d'un sanglier à Atalante.* Dans la galerie royale de Dresde. Gravé par Bartsch, et à l'envers par Meyssens.

742 *Même sujet.* Dans la Malborough-collection à Blenheim, en Angleterre. Gravé par Bloemaert. Gravé aussi par Panneels d'après une autre composition.

743 *Mercure endormant Argus.* Tableau indiqué dans le catalogue de la vente de Rubens, n° 118.

744 *Même sujet*. Dans la galerie royale de Dresde.

745 *Même sujet*. Parut, en 1829, dans une vente de M. Phillips, à Londres.

746 *Même sujet*. Se trouvait dans la collection de M. Van Bremen, à Amsterdam, en 1830.

747 *Même sujet*. Dans la galerie de l'Escurial.

748 *Mercure accompagnant Psyché à l'Olympe*. Dans la collection du marquis de Stafford, en Angleterre. Gravé par Finden.

749 *Midas* (*Jugement de*). Dans la galerie de l'Escurial.

750 *Même sujet*. Composition de quatre figures. Gravée par Pilsen.

751 *Minerve protégeant une mère et ses enfants*. Gravée par Henriques d'après un tableau qui se trouvait dans la collection de M. Langlier. Le musée du Louvre possède une étude faite par Rubens pour cet ouvrage.

752 *Narcisse qui se regarde dans l'eau*. Dans la galerie de l'Escurial.

753 *Neptune sur son char traîné par des chevaux marins*. Dans la galerie de l'Escurial.

754 *Neptune sur son char traîné par des chevaux marins et accompagné de Néréïdes*. Cet ouvrage, connu sous le nom de *Quos ego*, et ayant servi à orner un des arcs de triomphe érigés à l'occasion de l'entrée triomphale de l'archiduc Ferdinand à Anvers, en 1635, se trouve dans la galerie royale de Dresde. Gravé par Van Thulden.

755 *Même sujet*. Esquisse originale du précédent ouvrage. Dans la collection du duc de Grafton, en Angleterre.

756 *Neptune et Amphitrite*. Gravé par Schmuzer d'après un tableau appartenant au comte de Schœnburn, à Vienne.

757 *Même sujet.* Répétition de la composition précédente. Dans la collection de lord Lyttelton, en Angleterre.

758 *Olympe* (*réunion des dieux sur l'Olympe*). Dans la galerie de l'Escurial.

759 *Orphée délivrant Euridice des enfers.* Dans la galerie de l'Escurial. Lithographié dans la Galerie de Madrid.

760 *Orphée enchantant les animaux.* Composition capitale fort louée par Cumberland dans ses *Anecdotes of Spanish Painters.* Se trouve dans la galerie de l'Escurial.

761 *Orphée et Eurydice.* Esquisse. Dans la galerie royale de Potsdam. Provenant de la collection de M. Pasquier, à Rouen. Gravé par Dickenson et par Desplaces.

762 *Pan poursuivant Syrinx.* Dans la collection royale d'Angleterre.

763 *Même sujet.* Esquisse. Se trouvait, en 1733, dans la collection de M. Bout.

764 *Pan et Cérès.* Le paysage et les fruits sont de Breughel. Se trouvait, en 1830, dans la collection de M. Francken, à Lokeren, en Flandre.

765 *Pâris* (*Jugement de*). Petit tableau. Dans la galerie royale de Dresde. Gravé par Lommelin, par Dambrun, par Moitte et par Couché.

766 *Même sujet.* Autrefois au palais de Buen Retiro, en Espagne. Aujourd'hui dans la galerie de l'Escurial.

767 *Même sujet.* Répétition en grand du tableau de la galerie de Dresde avec quelques changements. Se trouvait, en 1798, dans la galerie d'Orléans. Fut acquis, après 1813, par M. T. Penryll, esq., à Yarmouth, en Angleterre, qui le constitua en apanage dans sa famille. Gravé par Woodman.

768 *Même sujet.* Dessin d'une aiguière destinée à être ciselée

en argent, par Théodore Rogiers, pour le roi d'Angleterre, Charles Ier. Gravée par J. Neefs.

769 *Pâris enlevant Hélène*. Dans la galerie de l'Escurial.

770 *Phaëton* (*la chute de*). Esquisse. Dans la galerie Lichtenstein, à Vienne. Gravée à l'eau-forte par Panneels.

771 *Même sujet*. Dessin que l'on croit fait pour servir de modèle pour un plafond. Dans la collection du comte de Mulgrave, en Angleterre. Il existait autrefois un tableau présentant la même composition dans le palais Brignoletti, à Gènes.

772 *Phaëton et Apollon*. Dans la galerie de l'Escurial.

773 *Philémon et Baucis donnant l'hospitalité à Jupiter et à Mercure*. Gravé par Meyssens.

774 *Pluton jugeant les morts conduits devant son tribunal par Mercure*. Dessin coloré d'après une peinture de Primatice. Au musée de Paris.

775 *Procris* (*mort de*). Se trouvait, en 1774, dans la collection de M. Van Schorel.

776 *Progné et sa sœur Philomèle montrant à Térée la tête de son fils dont il vient de manger la chair*. Dans la galerie de l'Escurial. Gravé par Galle.

777 *Prosperpine* (*l'enlèvement de*). Dans la galerie de l'Escurial.

778 *Même sujet*. Ouvrage capital. Placé dans la Marlborough-Collection. Gravé à l'eau-forte par Soutman.

779 *Même sujet*. Esquisse du tableau précédent. Se trouvait, en 1791, dans la collection de Lebrun, à Paris, d'où elle passa en Angleterre dans le courant de la même année.

780 *Protée, Acheloüs et plusieurs dieux marins à table*. Des Néréïdes leur servent des poissons et des fruits, qui sont

dus au pinceau de Breughel. Cet ouvrage fut peint à Rome pour la princesse de Scalamare.

781 *Psyché* (*Apothéose de*). Dans la galerie royale de Potsdam.

782 *Pygmalion et Galathée*. Dessin d'un bassin destiné à être ciselé en argent pour le roi Charles Ier, par Théodore Rogiers. Gravé par Neefs.

783 *Pythagore avec des fruits*. Les fruits peints par Sneyders. Indiqué dans le catalogue de la vente de Rubens, n° 168.

784 *Sacrifice* (*un*). D'après Elsheimer. Indiqué dans le même catalogue, n° 119.

785 *Saturne dévorant ses enfants*. Petit tableau. Dans la galerie de l'Escurial.

786 *Satyre* (*un*) *avec un panier de raisins, accompagné d'une nymphe*. Indiqué dans le catalogue de la vente de Rubens, n° 174.

787 *Satyre* (*un*) *tenant une grappe de raisins, accompagné d'un faune qui boit*. Dans la galerie royale de Munich. Lithographié par Piloti.

788 *Satyre* (*un*) *exprimant le jus d'une grappe de raisins dans une coupe tenue par un autre satyre plus jeune*. Derrière eux on voit le jeune Bacchus tenant une grappe de raisins, et sur l'avant-plan une tigresse qui allaite ses petits. Dans la galerie royale de Dresde.

789 *Satyre* (*un*). Grandeur naturelle. Dans la galerie de l'Escurial.

790 *Satyre* (*un*) *couronné de pampre et portant une grande quantité de fruits*. Il est accompagné d'une Bacchante, qui joue des castagnettes et d'un Faune tenant d'une main une coupe et exprimant de l'autre le jus d'une grappe de raisins sur la tête du satyre. Figures vues jusqu'aux genoux. Gravé par Carol. Fancij, d'après

un tableau qui appartenait, en 1763, à sir Thomas Lewis, esq., en Angleterre.

791 *Satyre (un) assis sur une terrasse et exprimant le jus d'une grappe de raisins dans une coupe.* Sur l'avant-plan un tigre endormi et un autre qui cherche à saisir les fruits d'une branche vers laquelle il s'avance. Gravé par Vosterman.

792 *Satyre (un), un homme et une femme.* Ouvrage inachevé. Indiqué dans le catalogue de la vente de Rubens, n° 89.

193 *Satyres (des) et d'autres figures dans une caverne.* Autour d'eux une quantité de vases et de coupes d'or de la plus grande variété et de la plus grande richesse. Gravé par Wyngaerde.

794 *Sylène ivre soutenu par un satyre et par un nègre.* Dans la galerie royale de Munich. Gravé par Bolswert, par Pannels et par Van Orley.

795 *Sylène, un nègre, un satyre et une vieille femme.* Dans la même galerie. Gravé par Soutman.

796 *Sylène avec des nymphes, des satyres, etc.* Tableau indiqué dans le catalogue de la vente de Rubens, n° 170. Cet ouvrage fut vendu au cardinal de Richelieu. Il entra dans la possession de M. De Tartre. Il se trouvait, en 1816, dans la collection de Lucien Bonaparte, vendue à Londres, par M. Stanley. Il appartient aujourd'hui à sir Robert Peel, à Londres. Gravé par Delaunay avec addition d'une tête de bouc, et par Folo sans cette tête.

797 *Sylène ivre soutenu par un satyre et par un faune.* Dessin lavé au bistre et terminé à la plume. Se trouve au musée de Paris.

798 *Sylène avec plusieurs satyres et faunes.* Au palais de l'Er-

mitage en Russie. Gravé par Soutman, gravé aussi par Earlom dans la Houghton-Gallery. Une esquisse ayant servi à cet ouvrage, se trouvait, en 1756, dans la collection du duc de Tallard.

799 *Sylène que trois satyres placent sur un âne*. Se trouvait, en 1774, dans la collection de M. Caulet d'Hauteville. On connaît une gravure de Popels représentant un sujet semblable traité par Rubens, mais composé de douze figures.

800 *Sylène avec des satyres et des bacchantes*. Se trouvait, en 1795, dans la collection de sir Joshua Reynolds, en Angleterre.

801 *Sylène avec des faunes et des satyres*. Excellente esquisse, en grisaille, représentant le même sujet que le tableau que possède le palais de l'Ermitage, en Russie. Se trouve dans la collection de sir Paul Methuen, esq., à Corsam-House, en Angleterre.

802 *Thétis et Pélée (noces de)*. Gravé par Wyngaerde.

803 *Thétis implorant le secours de Jupiter pour Achille*. Se trouvait, en 1795, dans la collection de sir Joshua Reynolds, à Londres.

804 *Titans (chute des)*. Dans la galerie de l'Escurial.

805 *Tybre (le fleuve du)*. Représenté par un vieillard appuyé sur une urne jaillissante et accompagné d'enfants, de Tritons et d'une femme tenant une corne d'abondance. Ouvrage peint en Italie pour le palais Ghigi, à Rome.

806 *Vénus suppliant Adonis de ne pas aller à la chasse*. Dans la galerie royale de Munich. Gravé par Panneels.

807 *Même sujet*. Se trouve dans la galerie de Florence. Gravé par Patas et par Lorenzini.

808 *Même sujet*. Se trouvait, en 1742, dans la collection du prince de Carignan.

809 *Même sujet*. Au palais de l'Ermitage, en Russie.

810 *Même sujet*. Dans le musée royal de La Haye. Gravé par Tassaert, gravé aussi dans le Musée Français.

811 *Même sujet*. Donné par l'empereur d'Allemagne à John, duc de Marlborough. Se trouve aujourd'hui dans la Marlborough-Gallery, à Blenheim, en Angleterre.

812 *Vénus et Adonis*. Copie d'après Titien. Dans la galerie de l'Escurial.

813 *Vénus (fête en l'honneur de) dans l'île de Cythère*. Se trouve dans la galerie royale de Vienne. Gravé par Prenner.

814 *Vénus (toilette de)*. Copie d'après Titien. Se trouve dans la galerie Lichtenstein, à Vienne.

815 *Vénus (naissance de)*. Elle est accompagnée de Neptune, d'Amphytrite, de Néréïdes, de Tritons et d'Amours. Dans la galerie royale de Potsdam. Gravée par Soutman. Gravée aussi par P. de Jode avec quelques changements. Il existe une gravure de Schmuzer d'une composition semblable de Rubens qui se trouvait dans la possession du comte de Schœnborn.

816 *Même sujet*. Peint en grisaille. On croit que cet ouvrage servit de modèle à une aiguière d'argent destinée au roi Charles I[er]. Il se trouve aujourd'hui dans la collection du duc de Hamilton, à Hamilton-Palace, en Angleterre.

817 *Vénus liant l'Amour*. Copie d'après Titien. Dans la galerie de l'Escurial.

818 *Vénus et Adonis, accompagnés de plusieurs amours*. Se trouvait, en 1764, dans la collection de M. da Costa. Gravé par Tassaert.

819 *Vénus blessée par une épine et consolée par l'Amour*. Esquisse. Se trouvait, en 1777, dans la collection de M. Thellusson.

820 *Vénus endormie sur une terrasse et l'Amour alarmé par l'approche d'un satyre*. Se trouvait, en 1795, dans la collection de sir Joshua Reynolds, en Angleterre.

821 *Vénus nourrissant les Amours*. Gravé par C. Galle et par Surugue. Il existe aussi de ce sujet une eau-forte de Watelet, gravée d'après un dessin de Rubens, fait à la plume et au crayon, qui parut, en 1775, dans la vente de la collection de M. Mariette, à Paris.

822 *Vénus avec l'Amour endormi dans ses bras*. Gravé par Krafft d'après un contour dessiné par Rubens d'après le Giorgione.

823 *Vénus se regardant dans un miroir tenu par Cupidon*. Une femme plus âgée lui arrange les cheveux. Gravée par Panneels.

824 *Vulcain travaillant dans sa forge*. Dans la galerie de l'Escurial.

825 *Vulcain forgeant les armes d'Achille*. Esquisse d'un tableau qui ornait l'un des arcs de triomphe érigés à l'occasion de l'entrée de l'archiduc Ferdinand, à Anvers, en 1635. Se trouvait, en 1774, dans la collection de M. Van Schorel.

826 *Vertumne et Pomone dans un jardin*. Tableau peint à Rome pour le palais de la princesse de Scalamare.

827 *Même sujet*. Se trouvait, en 1713, dans la collection de Van Loo, et en 1733, dans celle de M. Valkenburg.

VIII. — SUJETS ALLÉGORIQUES ET SUJETS HISTORIQUES ALTÉRÉS PAR L'ALLÉGORIE.

828 *Abondance (l')* Trois génies avec une corne d'abondance. Gravé par un anonyme. On connaît une autre gravure due aussi à un anonyme et représentant le même sujet, mais composé d'une manière différente.

829 *Ambition (l') foulant aux pieds le dieu du vin.* Dans la galerie royale de Dresde. Gravé par Tangé.

830 *Amour (l') et le vin.* Rubens a introduit dans cette composition son portrait et celui de sa femme. Se trouve au Palazzo Brignoli, à Gènes.

831 *Angleterre et l'Écosse (union entre l').* Esquisse d'une partie du plafond de la salle de White-Hall. Dans la collection de sir Edward Gray, esq., en Angleterre.

832 *Autriche et l'Espagne (union entre l').* Tableau qui ornait l'un des arcs de triomphe érigés à l'occasion de l'entrée de l'archiduc Ferdinand, à Anvers, en 1635. Appartenant à M. Noé, en Angleterre. L'esquisse originale de cette composition se trouve au musée de l'académie d'Anvers. Gravé par Van Thulden.

833 *Beauté (la) couronnant un héros.* Dans la galerie royale de Munich.

834 *Char orné de figures.* Esquisse. Se trouve dans le musée de l'académie d'Anvers. Cet ouvrage faisait partie d'un des arcs de triomphe érigés à l'occasion de l'entrée de l'archiduc Ferdinand, à Anvers, en 1635. Gravé par Van Thulden. On en possède un dessin au musée de Paris.

835 *Charité (la)*. Une femme nourrissant trois enfants. Dans la galerie royale de Potsdam. Gravée par Galle et par Surugue.

836 *Commerce (le) d'Anvers*. Ce tableau ornait un des arcs de triomphe élevés à l'occasion de l'entrée de l'archiduc Ferdinand, à Anvers, en 1635. Se trouvait, en 1819, dans la collection du comte d'Ossory, en Angleterre.

837 *Famine (la)*. Gravée par un anonyme.

838 *Femmes (cinq)*. La première est assise et tient une couronne. La deuxième, agenouillée, s'appuie sur un fauteuil. La troisième tient une lampe allumée. La quatrième a un livre, et la cinquième se présente dans l'attitude de la méditation. Deux génies dont l'un sonne de la trompette, planent dans l'air. Gravé à l'eau-forte par un anonyme.

839 *Femme assise et pleurant sur les cadavres de plusieurs guerriers*. Esquisse. Dans la galerie Lichtenstein, à Vienne.

840 *Femme (une vieille) et des enfants*. Elle tient un petit vase sur des braises sur lesquelles un des enfants souffle, tandis que l'autre tient un fagot à la main. Gravé par Boèce, gravé aussi par Basan.

841 *Ferdinand (l'archiduc) recevant l'hommage de la Belgique*. Ce tableau ornait l'un des arcs de triomphe érigés à l'occasion de l'entrée de ce prince, à Anvers, en 1635. Gravé par Van Thulden.

842 *Ferdinand (l'archiduc) accompagné de la Victoire, de la Miséricorde et de la Religion*. Ce tableau ornait un autre arc de triomphe élevé à la même occasion. Gravé par Van Thulden.

843 *France (le Génie de la) avec les emblèmes du commerce,*

de la prospérité et du bon gouvernement. Se trouvait, en 1830, dans la possession de M. Henry, à Londres. Fut évalué à Paris, en 1827, à 10,000 frs.

844 *Génie mettant d'accord la Peinture et la Nature*. Dessin à le plume, lavé au bistre. Se trouvait, en 1775, dans la collection de M. Mariette, à Paris.

845 *Gouvernement (le) florissant*. Une femme portant une couronne murale, assise sur un piédestal et tenant d'une main la proue d'un navire. Elle est appuyée par un bras sur un ballot. Gravé par P. Pontius. Il existe une gravure d'un sujet semblable due au burin de Vosterman.

846 *Guerre (horreurs de la)*. Mars armé d'un glaive et sortant du temple de Janus, dont les portes sont ouvertes. Dans la galerie de Florence.

847 *Guerrier assis sur les cadavres de ses ennemis*. Il est soutenu par Bellone et couronné par la Victoire. Dans la galerie impériale de Vienne. Il existe de ce sujet une lithographie.

848 *Guerrier tendant les bras à une femme accompagnée de l'Amour, qui verse les richesses d'une corne d'abondance*. Esquisse. Dans la galerie Lichtenstein, à Vienne.

849 *Henri IV (allégorie faisant allusion à)*. Esquisse. Se trouvait, en 1756, dans la collection de M. d'Argenville, en France.

850 *Henri IV, tenant une branche d'olivier à la main et conduisant Marie de Médicis*. L'hymne plane au-dessus d'eux. Esquisse d'un des tableaux destinés à former une deuxième série sur la vie de ce roi. Se trouve dans la collection de l'honorable général Phillips, en Angleterre. Gravé par Murtinasi.

851 *Henri IV méditant son mariage avec Marie de Médicis.* Appartenant à la série de la galerie de Médicis, à Paris. Gravé par Audran.

852 *Même sujet.* Esquisse du tableau précédent. Se trouve dans la galerie royale de Munich.

853 *Henri IV (mariage de) avec Marie de Médicis à Florence.* Fait partie de la même série à Paris. Gravé par Trouvain.

854 *Même sujet.* Esquisse du tableau précédent. Se trouve dans la galerie royale de Munich.

855 *Henri IV (consommation du mariage d') avec Marie de Médicis, à Lyon.* Fait partie de la même série à Paris. Gravé par Duchange.

856 *Henri IV remet, avant son départ pour l'Allemagne, la régence du royaume à Marie de Médicis.* Fait partie de la même série. Gravé par Audran.

857 *Même sujet.* Esquisse du tableau précédent. Se trouve dans la galerie royale de Munich.

858 *Henri IV (apothéose d').* Fait partie de la même série à Paris. Gravé par Duchange.

859 *Même sujet.* Esquisse du tableau précédent. Se trouve dans la galerie royale de Munich.

860 *Isabelle (apothéose de l'archiduchesse-infante).* Tableau qui décorait un des arcs de triomphe érigés à l'occasion de l'entrée de l'archiduc Ferdinand à Anvers, en 1635. Gravé par Van Thulden.

861 *Janus (le temple de).* Tableau qui ornait un des arcs de triomphe érigés à la même occasion. Gravé par Van Thulden.

862 *Jacques Ier (apothéose du roi) accompagné de la Justice et de la Loi.* Un des compartiments du plafond de la salle, aujourd'hui la chapelle White-Hall, à Londres. Gravé

par S. Gribelin et par Lucas Vosterman, jeune.

863 *Jacques Ier assis sur son trône*. A sa gauche, Bellone armée de la foudre. A ses pieds on voit la Guerre agenouillée. La Paix et l'Abondance l'accompagnant, ainsi que Mercure frappant de son caducée l'Envie et le Mal. Autre compartiment du même plafond. Gravé par S. Gribelin. L'esquisse de cette composition se trouvait, en 1830, dans la collection du colonel H. Baillie, en Angleterre.

864 *Jacques Ier assis sur son trône et tendant son sceptre vers son fils Charles Ier*. L'enfant est tenu par deux femmes, l'Écosse et l'Irlande, tandis qu'une autre, la Grande-Bretagne, le couronne Autre compartiment du même plafond. Gravé par Gribelin. L'esquisse de cette pièce se trouvait, en 1830, dans la collection du colonel H. Baillie.

865 *Jacques Ier* (*prospérité du gouvernement de*). Représenté dans deux frises qui accompagnent les ouvrages précédents. On y voit des génies avec des fleurs et des fruits, qui signifient l'Abondance et la Prospérité du pays. Gravé par S. Gribelin et par Lucas Vosterman.

866 *Jacques Ier* (*bon gouvernement de*). Représenté par une femme qui, armée d'un frein, foule la Sédition à ses pieds. Autre compartiment d'un même plafond.

867 *Jacques Ier* (*sagesse du règne de*). Représentée par Minerve chassant la Sédition. Compartiment du même plafond. Gravée par S. Gribelin.

868 *Jacques Ier* (*splendeur des arts sous le régne de*). Représentée par Apollon qui tient une corne d'abondance dont il verse les trésors. Compartiment du même plafond. Gravé par S. Gribelin.

869 *Jacques Ier (générosité de)*. Il foule l'Avarice à ses pieds, tandis qu'auprès de lui Hercule frappe avec sa massue l'Envie. Compartiment du même plafond. Gravé par S. Gribelin.

La collection de sir Joshua Reynolds, à Londres, possédait, en 1795, plusieurs études faites par Rubens pour les ouvrages précédents, dont tous les dessins originaux appartenaient à Charles Ier et portaient dans son catalogue le n° 5, p. 161.

870 *Justice, (la) la Paix et l'Abondance*. Esquisse d'un des groupes de la galerie Médicis. Gravée par Eyndhoudt. Se trouvait, en 1795, dans la collection de M. De Calonne.

871 *Jupiter donnant à la femme le gouvernement du monde*. Esquisse. Dans la collection de lord Darnley, à Cobham-Hall, en Angleterre.

872 *Louis XIII (Mars offrant des armes à)*. Se trouvait, en 1830, dans la collection de l'honorable général Phillips, en Angleterre. Gravé par Murtinasi.

873 *Louis XIII (naissance de)*. Tableau qui fait partie de la galerie Médicis à Paris. Gravé par Audran. La collection du duc de Buccleugh, en Écosse, possède une esquisse du portrait de la reine que fit Rubens pour cette pièce.

874 *Même sujet*. Esquisse. Se trouve dans la galerie royale de Munich.

875 *Louis XIII (majorité de)*. Tableau qui fait partie de la galerie Médicis à Paris. Gravé par A. Trouvain.

876 *Même sujet*. Esquisse. Se trouve dans la galerie royale à Munich.

877 *Maximilien (mariage de l'archiduc) avec Marie de Bourgogne*. Composition de sept figures. Ce tableau décorait un des arcs de triomphe érigés à l'occasion de l'entrée de

l'archiduc Ferdinand, à Anvers, en 1635. Appartenait, en 1830, à M. Noé, à Londres. Gravé par Van Thulden.

878 *Médicis* (*destinées de Marie de*). Ce tableau fait partie de la galerie Médicis à Paris. Gravé par Chastillon.

879 *Même sujet*. Esquisse de l'ouvrage précédent. Se trouvait, en 1777, dans la collection du prince de Conti, à Paris.

880 *Médicis* (*naissance de Marie de*). Cet ouvrage fait partie de la galerie Médicis, à Paris Gravé par Duchange.

881 *Même sujet*. Esquisse du tableau précédent. Se trouve dans la galerie royale de Munich.

882 *Médicis* (*éducation de Marie de*). Cet ouvrage fait partie de la galerie Médicis, à Paris. Gravé par A. Loir.

883 *Même sujet*. Esquisse du tableau précédent. Se trouve dans la galerie royale de Munich.

884 *Médicis* (*mariage de Marie de*). Cet ouvrage fait partie de la galerie Médicis à Paris. Gravé par Trouvain.

885 *Même sujet*. Esquisse du tableau précédent. Se trouve dans la galerie royale de Munich.

886 *Médicis* (*débarquement de Marie de*) *à Marseille*. Cet ouvrage fait partie de la galerie Médicis, à Paris. Gravé par Duchange.

887 *Même sujet*. Esquisse du tableau précédent. Se trouve dans la galerie royale de Munich.

888 *Médicis* (*couronnement de la reine Marie de*) *à Saint-Denis*. Cet ouvrage fait partie de la galerie Médicis, à Paris. Gravé par Duchange.

889 *Même sujet*. Esquisse du tableau précédent. Se trouve dans la galerie royale de Munich.

890 *Médicis* (*bon gouvernement de la reine de*). Cet ouvrage

fait partie de la galerie Médicis, à Paris. Gravé par Picart.

891 *Même sujet.* Esquisse du tableau précédent. Se trouve dans la galerie royale de Munich.

892 *Médicis* (*voyage de la reine Marie de*) *à Pont-de-Cé.* Cet ouvrage fait partie de la galerie Médicis, à Paris. Gravé par Simonneau.

893 *Même sujet.* Esquisse du tableau précédent. Se trouve au musée royal de Munich.

894 *Médicis* (*la reine Marie de*), *ayant conclu le double mariage de sa fille et de son fils.* La scène se passe sur un pont de bateaux jeté sur l'Andaye. Isabelle de Bourbon est remise aux ambassadeurs d'Espagne, et Anne d'Autriche à ceux de France. Cet ouvrage fait partie de la galerie Médicis, à Paris. Gravé par B. Audran.

895 *Même sujet.* Esquisse du tableau précédent. Se trouve dans la galerie royale de Munich.

896 *Médicis* (*prospérité de la régence de Marie de*). Cet ouvrage fait partie de la galerie Médicis, à Paris. Gravé par Picart.

897 *Même sujet.* Esquisse du tableau précédent. Se trouve dans la galerie royale de Munich.

898 *Médicis* (*fuite de la reine Marie de*) *de Blois.* Cet ouvrage fait partie de la galerie Médicis, à Paris. Gravé par Vermeulen.

899 *Même sujet.* Esquisse du tableau précédent. Se trouve dans la galerie royale de Munich.

900 *Médicis* (*Marie de*) *se détermine à se réconcilier avec son fils Louis XIII.* Cet ouvrage fait partie de la galerie Médicis, à Paris. Gravé par Nattier.

901 *Même sujet*. Esquisse du tableau précédent. Se trouve dans la galerie royale de Munich.

902 *Médicis (conclusion de la paix entre Marie de) et son fils*. Cet ouvrage fait partie de la galerie Médicis, à Paris. Gravé par Picart.

903 *Même sujet*. Esquisse du tableau précédent. Se trouve dans la galerie royale de Munich.

904 *Médicis (confirmation de la paix conclue entre Marie de) et son fils, et entrevue de la reine-mère et du roi*. Cet ouvrage fait partie de la galerie Médicis, à Paris. Gravé par Duchange.

905 *Médicis (Marie de)*. Allégorie relative à cette reine. Dans la galerie royale de Potsdam.

906 *Médicis (Marie de)*. Allégorie relative à la vie de cette reine. Esquisse. Parut, en 1781, à la vente de la collection de M. De Bœuf.

907 *Médicis (Marie de) conduite en prison à Blois*. Esquisse. Se trouve dans la galerie royale à Munich.

908 *Minerve protégeant la Paix et le Bonheur contre les attaques de Mars*. Se trouve dans la galerie royale de Munich.

909 *Minerve chassant les démons de la Guerre du trône de Jacques Ier*. Magnifique esquisse d'une partie du plafond de la salle de White-Hall. Se trouvait, en 1820, dans la collection de M. Benjamin West, esq., en Angleterre.

910 *La Nature dévoilée par les Grâces, accompagnées de nymphes et de satyres qui jouent avec des fleurs et des fruits*. Les fruits et les fleurs sont peints par Breughel. Ce tableau se trouvait, en 1794, dans la collection de sir Lawrence Dundas. Gravé par Van Dalen.

911 *La Navigation et le Commerce*. Esquisse terminée. Dans la collection de lord Mulgrave, en Angleterre.

912 *Neptune favorisant le voyage de l'archiduc Ferdinand*. Ce tableau, connu sous le nom de *Quos Ego*, décorait l'un des arcs de triomphe érigés à l'occasion de l'entrée de ce prince à Anvers en 1635. Il se trouve dans la galerie royale de Dresde. Gravé par Van Thulden.

913 *Même sujet*. Esquisse originale du tableau précédent. Se trouve dans la collection du duc de Grafton.

914 *La Paix et la Guerre*. Tableau peint pour le roi Charles Ier, dans le catalogue duquel il portait le no 13, p. 86. Il entra, après la vente des objets qui avaient appartenus à ce roi, dans la possession du prince Doria. Renvoyé à Londres en 1802, il fut acquis pour 3000 guinées par le marquis de Stafford, qui le donna, en 1827, à la galerie nationale d'Angleterre. Gravé par J. Heath dans la Stafford-Gallery.

915 *La Paix et la Guerre, représentées par des trophées*. Superbe esquisse d'une peinture qui décorait l'un des arcs de triomphe érigés à l'occasion de l'entrée de l'archiduc Ferdinand à Anvers en 1635. Gravée par Van Thulden et par Bickham. Se trouve dans la collection du marquis de Bute, en Angleterre.

916 *La Paix et l'Abondance, représentées par deux femmes*. Se trouvait, en 1791, dans la collection de M. Lebrun, à Paris.

917 *Même sujet*. Esquisse. Se trouvait, en 1774, dans la collection de M. Van Schorel, à Anvers.

918 *La Paix et la Prospérité du gouvernement*. Composition de quinze figures. Gravé par Eyndhoudt.

919 *Pallas défendant une femme et ses enfants contre les fureurs*

de la Guerre. Esquisse à l'huile sur papier. Se trouve dans le musée du Louvre.

920 *La Paresse punie et l'Industrie applaudie par le Temps*. Gravé par Couchet.

921 *Philippe IV présentant à l'archiduc Ferdinand le bâton de commandant de son armée*. Ce tableau ornait l'un des arcs de triomphe érigés à Anvers à l'occasion de l'entrée de l'archiduc, en 1635. Gravé par Neefs.

922 *Philippe IV investissant son frère l'archiduc Ferdinand du commandement de son armée destinée à marcher contre les Suédois en Allemagne*. Ce tableau décorait un autre arc de triomphe élevé à la même occasion. Gravé par Van Thulden.

923 *Philippe IV*. Composition allégorique représentant la Vierge debout sur trois globes et placée derrière saint François qui s'agenouille devant elle avec une compagnie de moines, en tête desquels se trouve le roi Philippe IV. Derrière le roi on voit dans les nuages un char qui, traîné par des aigles et conduit par un génie, porte trois rois. De l'autre côté on aperçoit un autre char traîné par des lions et monté par trois femmes représentant les vertus théologales. Du même côté et sur l'avant-plan plusieurs moines poussent le démon dans la gueule d'un dragon. Esquisse terminée peinte en grisaille. Dans la collection de M. Van Sasseghem à Gand. Gravé au burin par P. Pontius, et à l'eau-forte par Spruyt.

924 *Portique rustique, orné de figures allégoriques*. Il est surmonté d'Hercule qui abat le dragon, tandis qu'une femme, représentant Anvers, recueille les fruits d'or du jardin des Hespérides. On y voit dans des niches la Justice et la Prospérité. Plusieurs autres emblèmes y

figurent. Esquisse d'un autre arc de triomphe érigé à Anvers, en 1635, à l'occasion de l'entrée de l'archiduc Ferdinand en cette ville. Se trouve au musée de l'académie d'Anvers. Gravé par Van Thulden.

925 *Même sujet.* Il est surmonté de Jason qui enlève la Toison d'or. On y voit aussi une femme avec les emblèmes du commerce, et plusieurs autres figures allégoriques. Esquisse d'un autre arc de triomphe élevé à la même occasion. Se trouve au même musée. Gravé par Van Thulden.

926 *La Renommée couronnant Mars de lauriers.* Dans la galerie royale de Munich. Gravé par Tanjé. Indiqué dans le catalogue de la vente de Rubens, nº 156. La galerie de Munich possède un autre tableau de Rubens représentant le même sujet autrement composé. La galerie de Dresde possède deux autres compositions pareilles.

927 *Rome triomphante.* Esquisse terminée. Se trouvait, en 1795, dans la collection de M. de Calonne.

928 *La Sévérité.* Parut, en 1780, dans la vente d'une collection anonyme à Paris.

929 *Le Temps découvrant la Vérité.* Ce tableau fait partie de la galerie Médicis, à Paris. Gravé par A. Loir.

930 *Le Temps découvrant la vérité du christianisme.* Se trouve dans la collection de lord Saye and Seele, en Angleterre.

931 *Le Temps triomphant de la Mort.* Dessin à la plume, lavé à l'encre de Chine, fait pour servir de titre à un livre. Se trouvait, en 1775, dans la collection de M. Mariette, à Paris.

932 *La Terre et l'Eau, représentées par un fleuve appuyé sur une urne et par une femme ayant des fruits sur ses genoux.* Se trouve dans la collection du comte de Mulgrave, en Angleterre. Il existe une planche gravée par

Vangelisti, laquelle représente un sujet à peu près semblable et qui fut probablement faite d'après le tableau peint par Rubens pour le palais Ghigi à Rome. On en connait une autre, mais avec des changements, due au burin de P. de Jode et faite d'après une peinture (nous croyons une esquisse) dont on trouve la description dans le catalogue de la vente faite, en 1751, de la collection de M. Crozat.

933 *Terre (les quatre parties de la), représentées par quatre fleuves et autant de femmes avec des attributs divers.* Sur l'avant-plan un tigre qui nourrit ses petits et un crocodile avec lequel jouent des amours. Se trouve dans la galerie impériale de Vienne. Gravé par Prenner.

934 *Triomphe (arc de).* Deux études. Se trouvent au musée de Paris.

935 *Trophée d'armes de nations vaincues.* Dessin composé pour servir de titre à une histoire des Césars. Se trouvait, en 1775, dans la collection de M. Mariette, à Paris. Gravé par Lasne.

IX. — PORTRAITS.

936 *Abbesse (une).* Se trouve dans la galerie royale de Munich.

937 *Abbesse (une).* Se trouvait, en 1772, dans la collection du duc de Choiseul. Gravé dans la Galerie-Choiseul.

938 *Albe (le duc d') assis sur un cheval bai.* Esquisse terminée. Dans la collection du comte de Radnor, en Angleterre.

939 *Albert et Isabelle (les archiducs).* Accompagnés de leurs pa-

trons saint Albert et sainte Claire. Peints sur l'intérieur des volets du tableau fait par Rubens pour la chapelle de la confrérie de saint Ildephonse dans l'église de Caudenberg à Bruxelles. Se trouvent aujourd'hui dans la galerie impériale de Vienne. Gravés par Harrewyns.

940 *Albert* (*l'archiduc*). Il est assis sur un cheval fringant et tient de la main droite un bâton de commandement. Dessin à la plume, lavé au bistre. Se trouve au musée de Paris.

941 *Le même*. Ce portrait ornait un des arcs de triomphe érigés à l'occasion de l'entrée de l'archiduc Ferdinand à Anvers, en 1635. Il servait de pendant à celui indiqué ci-dessous au n° 1093. Il provient, dit-on, de l'hôtel de ville de Bruxelles et, après avoir appartenu, en 1829, à M. Emmerson, de Londres, fut vendu au gouvernement belge par M. Heris, de Bruxelles.

942 *Le même*. Portrait équestre. Se trouve dans la galerie royale d'Angleterre.

943 *Le même*. Se trouve dans la collection du comte d'Upper-Ossory, en Angleterre.

944 *Le même*. On le voit de trois quarts et décoré du collier de la Toison d'or. Sa main droite est appuyée sur une table couverte d'un tapis et sa gauche tient la poignée de son épée. Se trouve dans la collection du comte Spencer, en Angleterre.

945 *Le même*. Vu de face. Il porte une ample fraise et est vêtu d'un habit richement brodé. Sa main droite tient son épée. Gravé par Muller.

946 *Le même avec l'infante Isabelle*. Gravés dans un cadre ovale et embelli de palmes et de lauriers, d'après un dessin fait pour servir de modèle à une médaille.

947 *Le même*. Indiqué dans le catalogue de la vente de Rubens, n° 151.

948 *Arundel* (*lord*). Ouvrage indiqué dans le catalogue de la vente de Rubens, n° 97.

949 *Arundel* (*lord*), avec sa femme et son fils. Cet ouvrage capital fut peint, en 1627, pour le noble lord. Après la confiscation des biens de ce seigneur, en 1649, le tableau fut transporté à Anvers et vendu à l'électeur de Bavière. Il se trouve aujourd'hui dans la galerie royale de Munich.

950 *Le même, revêtu d'un manteau garni de fourrure*. Dans la collection du comte de Carlisle, en Angleterre. Gravé par J. Houbraken, dans un cadre ovale orné.

951 *Le même, revêtu d'une armure*. Dans la collection du comte de Warwick, en Angleterre.

952 *Attendulus Mutius*. Vu de profil et un bonnet sur la tête. Gravé par un anonyme.

953 *Autriche* (*Anne d'*), *femme de Louis XIII, roi de France*. Gravé par Louys dans un ovale orné. Il existe une autre planche gravée par un anonyme, où le même portrait se voit dans un cadre octogone.

954 *Backx* (*Corneille*), *fondateur du collége de Louvain qui porte ce nom*. Collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, n° 201 du catalogue.

955 *Barca* (*Marcellin et Héliodore de*). Deux moines. Gravés en ovale sur la même planche, par un anonyme.

956 *Bellarmin* (*le cardinal*). Il est assis à une table dans son cabinet d'étude. Gravé par Bolswert.

957 *Boonen* (*madame*). On regarde le portrait, connu sous ce nom, comme celui d'une dame de cette famille. D'autres le croient celui de la première femme de Ru-

bens. Provenant de la collection de la baronne de Boonen, à Bruxelles, où il se trouvait encore en 1776. Il fait aujourd'hui partie de la galerie du Louvre.

958 *Bourgogne* (*Philippe le bon, duc de*). Se trouve dans la galerie impériale de Vienne. Gravé dans la Wiener-Gallerie.

959 *Bourbon* (*Élisabeth de*), *femme de Philippe IV, roi d'Espagne*. Elle est vêtue de soie noire. Dans la galerie royale de Munich. Gravé sans les mains par P. Pontius et par Louys. Gravé aussi en petit par Viennot.

960 *La même*. Répétition du portrait précédent Parut, en 1828, dans une vente de M. Phillips, à Londres, et fut retiré. Appartenait alors à M. Murch, à Londres.

961 *La même*. Buste. Répétition du même portrait, attribuée à un élève de Rubens et retouchée par lui. Dans la galerie impériale de Vienne.

962 *La même*. Elle est vêtue de satin bleu. Se trouve dans le musée du Louvre à Paris. Il existe une répétition de cet ouvrage dans la Marlborough-Gallery, en Angleterre, et il s'en trouvait une autre dans la collection de Mme Hoffman, à Harlem, en 1830.

963 *Brant* (*Isabelle*) *première femme de Rubens*. Se trouve dans la galerie royale de Munich. On connait une gravure d'Elliot qui ressemble exactement à cette peinture.

964 *La même*. Dans la galerie royale de La Haye.

965 *La même*. Elle tient un livre à la main. Dans la galerie de Florence

966 *La même*. Elle a les cheveux blonds négligemment bouclés. Se trouve dans la collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, *littera B* du catalogue.

967 *La même*. Elle a une chaîne d'or au cou. Se trouve dans

la collection de sir F.-B.-H. Owen, esq., en Angleterre.

968 *Breughel de Velours* (*Jean*). Ce portrait ornait la sépulture de ce peintre dans l'église de Saint-Georges, à Anvers. Cet édifice, vendu, sous la république française, comme bien domanial, fut démoli par l'acquéreur. Le portrait fut recueilli par le peintre Ommeganck. Il se trouve dans la collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, n° 227 du catalogue.

969 *Buckingham* (*le duc de*). Il est revêtu d'une armure blanche et porte une écharpe rouge. Cet ouvrage, qui se trouvait, en 1812, dans la collection de M. Du Clos, à Paris, est probablement le même que celui indiqué dans le catalogue de la vente de Rubens, n° 127.

970 *Le même à cheval*. Plusieurs figures allégoriques sont introduites dans cette composition. Se trouve dans la possession du comte de Jersey, en Angleterre.

971 *Le même, avec sa femme et ses trois enfants*. Se trouve dans la collection royale d'Angleterre. Gravé par W. Walker.

972 *Cardinal* (*portrait d'un*). Il est assis dans un cabinet d'étude, a une main posée sur sa poitrine, et tient de l'autre un rosaire. Ses yeux sont fixés sur un miroir, tenu par un moine et dans lequel se réflètent les stigmates de saint François. Gravé par un anonyme.

973 *Le Chapeau de paille*. Ce magnifique portrait passe pour être celui d'une demoiselle de Lunden, d'Anvers, que, selon la tradition, Rubens voulait épouser. Se trouve aujourd'hui dans la collection du Très-Honorable sir Robert Peel, en Angleterre. Gravé à la manière noire par Reynolds. Lithographié à Bruxelles. Il en existe

aussi une gravure au trait faite par Teyler d'après un ancien dessin au crayon noir.

974 *Charles le Téméraire*. Ce portrait est indiqué dans le catalogue de la vente de Rubens, n° 107.

975 *Charles Ier d'Angleterre et la reine Henriette-Marie*. Représentés, l'un en saint Georges et l'autre en Cléodelinde dans la grande composition de *Saint Georges terrassant le dragon*, qui se trouve dans la collection royale d'Angleterre et qui fut gravé par Liénard.

976 *Charles V (l'empereur) à cheval*. Dessin d'étude, fait au bistre pour un portrait équestre de cet empereur. On croit que le tableau doit se trouver en Espagne. Le dessin se trouvait, en 1830, dans la collection de sir Thomas Lawrence, à Londres.

977 *Charles V, Philippe IV et la reine Élisabeth de Bourbon*. Tous trois sont agenouillés. Derrière eux sont placés deux figures qui tiennent des étendards et dont l'une est le portrait de Rubens. Au-dessus d'eux planent deux anges. Cette composition est peinte sur papier et était, dit-on, destinée à servir de carton pour une tapisserie. Appartenait, en 1827, à M. Pérignon, expert du musée de Paris. Dans la collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, n° 124 du catalogue, se trouve un *Charles V en prières*, esquisse. C'est probablement une autre étude pour le même carton.

978 *Charles V, revêtu d'une riche armure*. Il a son épée dans la main droite et tient l'autre appuyée sur sa hanche. Copie d'après Titien. Gravé par Vosterman.

979 *Charles d'Autriche, fils de Philippe III, roi d'Espagne*. Vu de profil et revêtu d'une armure. Gravé en ovale par P. De Jode. Gravé aussi dans un cadre rond pour servir

de frontispice à un recueil de médailles imprimé à Anvers.

980 *Constance, reine de Pologne, femme de Sigismond.* Figure entière. Se trouve au musée royal de Munich. Gravée par P. Pontius.

981 *Courtisanes de Venise* (*quatre portraits de*). Copies d'après Titien. Indiquées dans le catalogue de la vente de Rubens, nos 65, 66, 67 et 68.

982 *Courtisane anglaise.* Indiquée dans le même catalogue, no 124.

983 *Dame française inconnue.* Indiquée dans le catalogue de la vente de Rubens, no 110.

984 *Dame inconnue ayant un bonnet sur la tête.* Indiquée dans le même catalogue, no 130.

985 *Dame inconnue ayant un petit chien entre les bras.* Indiquée dans le même catalogue, no 145.

986 *Dame inconnue.* Vue de face, vêtue d'une robe noire et coiffée d'un large chapeau. Dans la galerie royale de Munich.

987 *Dame inconnue* (*vieille*). On croit que ce portrait est celui de la mère de Rubens. Dans la même galerie.

988 *Dame inconnue, d'environ vingt-cinq ans.* Vue de trois quarts. Vêtue de soie noire, coiffée d'un chapeau blanc et tenant des roses dans la main gauche. Se trouve dans la galerie royale de Dresde.

989 *Dame inconnue* (*jeune*). Vêtue de soie noire et portant un voile noir sur sa tête. Dans la même galerie.

990 *Dame inconnue* (*vieille*). Ayant un chapeau et une ample fraise. Dans la même galerie.

991 *Dame inconnue.* Vue de trois quarts, vêtue de soie noire rayée, le corsage richement brodé d'or et ayant au cou

une chaîne d'or qu'elle tient de la main droite. Dans la même galerie.

992 *Dame inconnue avec un enfant assis sur ses genoux*. Dans la même galerie.

993 *Dame inconnue*. En costume espagnol, ayant ses gants dans la main droite et tenant de la gauche son chapeau. Dans la galerie impériale de Vienne.

994 *Dame inconnue*. Vêtue de satin blanc, ouvragé de fleurs et brodé d'or. Elle tient un éventail à la main. On croit que c'est le portrait de la maîtresse de Titien. Dans la même galerie.

995 *Dame inconnue* (*jeune*). Dans la galerie royale de Potsdam.

996 *Dame inconnue*. Vêtue de soie noire, un chapeau sur la tête. Elle est assise sur un fauteuil et a un manchon sur les genoux. Dans la galerie du palais de l'Ermitage, en Russie. Gravée par Watson dans la Houghton-Gallery.

997 *Dame inconnue*. La tête couverte d'un chapeau garni de plumes; un collier de perles qui lui descend sur la poitrine; un corsage rouge et de larges manches. Se trouvait, en 1793, dans la collection du duc de Praslin.

998 *Dame inconnue*. La tête légèrement inclinée en avant. Se trouve dans la collection de sir Simon Clarke, bar^t., en Angleterre.

999 *Dame inconnue*. Elle porte un voile noir. Cet ouvrage, qui se trouvait, en 1781, dans la collection de M. Dash, à Anvers, est cité par sir Joshua Reynolds dans son *Tour through Flanders*.

1 000 *Dame inconnue*. Elle est vue de face, a les cheveux bouclés et ornés d'une rose, autour du cou une chaîne de joyaux attachée par une agrafe au-devant de sa poitrine

découverte, autour de ses épaules une large collerette de dentelle. Se trouvait, en 1816, dans la collection de Lucien Bonaparte. Il en existe une gravure à l'eau-forte parmi les planches faites de cette collection.

1001 *Dame inconnue* (*jeune*). Elle est vue de face, vêtue de soie noire avec des manches tailladées et a une ample fraise autour du cou. Elle porte à la poitrine une riche croix de joyaux d'où tombe une chaîne. Se trouve dans la collection de la Très-Honorable lady Stuart.

1002 *Dame inconnue d'environ trente-cinq ans*. Elle est vue de trois quarts, a une petite toque blanche sur la tête et une ample fraise autour du cou. Elle est vêtue de soie noire avec des manches à lignes façonnées et a des manches de dentelle. Son corsage est richement orné de broderies d'or. Elle a autour de la ceinture une chaîne d'or massif qu'elle tient de la main droite, tandis qu'elle a l'autre posée sur une table couverte d'un tapis. Se trouve dans la collection de M. Van Sasseghem, à Gand.

1003 *Dame inconnue, d'environ trente ans*. Elle a une robe de soie noire. Son corsage est richement orné de perles et d'or et d'une broche de diamants. Une collerette de dentelle se déploie sur ses épaules. Un collier de perles et une chaîne d'or antique complètent son costume. Se trouvait, en 1830, dans la collection du baron Roose à Bruxelles.

1004 *Dame inconnue*. Buste. Parut, en 1757, dans la vente de la collection du prince d'Orange-Nassau, à Amsterdam.

1005 *Dame inconnue*. Représentée en Cléopâtre, tenant une coupe à la main et ayant un serpent attaché à sa poitrine. Gravée par Neefs.

1006 *Dame inconnue.* Portrait en pied. Posée debout et portant une large fraise. Gravée par un anonyme.

1007 *Dame inconnue.* Tête. Superbe dessin au crayon noir. Se trouvait, en 1756, dans la collection du duc de Tallard.

1008 *Dyck (Antoine Van).* Cet ouvrage est cité dans le catalogue du roi Jacques Ier, d'Angleterre, n° 116, p. 11, comme étant de Rubens. Il fait aujourd'hui partie de la galerie royale d'Angleterre.

1009 *Éléonore, femme de l'empereur Charles V.* Deux portraits copiés d'après Titien. Indiqués dans le catalogue de la vente de Rubens, nos 50 et 51.

1010 *Évêque (portrait d'un).* Se trouve dans la collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, n° 86.

1011 *Enfant (portrait d'un).* Petite fille tenant un chat sous son bras. Se trouve dans la collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, n° 203 du catalogue. Gravé dans l'œuvre de G. Hout.

1012 *Este (Isabelle d'), comtesse de Mantoue.* Peinte par Rubens d'après Titien. Gravée par Vosterman. Citée dans le catalogue de la vente de Rubens, n° 56.

1013 *La même.* Citée dans le même catalogue, n° 57, et également copiée d'après Titien.

1014 *Este (Alphonse d'), duc de Ferrare.* Copié d'après Titien et cité dans le même catalogue, n° 58.

1015 *Ferdinand (l'archiduc), gouverneur-général des Pays-Bas.* Ce portrait ornait l'un des arcs de triomphe érigés lors de l'entrée de ce prince à Anvers en 1635. Dans la collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, n° 141 du catalogue, il s'en trouve un que l'on croit être celu dont nous parlons ici.

1016 *Le même*. Portrait équestre. Dans la collection de M. Schamp d'Aveschoot, n° 204 du catalogue. On connait une gravure de Van der Does qui ressemble beaucoup à ce tableau.

1017 *Le même*. Représenté en cardinal. Cité dans le catalogue de la vente de Rubens, n° 113. Se trouve dans la galerie royale de Munich. Gravé par Galle.

1018 *Le même*. Esquisse de l'ouvrage précédent. Dans la même galerie.

1019 *Le même*. Portrait équestre. Dans la même galerie. Gravé par P. Pontius. Il existe du même ouvrage une répétition, attribuée à Van Dyck, dans la galerie du musée royal de Madrid.

1020 *Le même*. Portrait en pied. Revêtu d'une armure, ayant une écharpe autour de l'épaule et un chapeau orné de plumes sur la tête. Dans la galerie impériale de Vienne. Gravé par Prenner.

1021 *Le même*. Portrait équestre. Étude terminée sur papier. Se trouvait, en 1811, dans la collection de sir W. Y. Otley, esq., en Angleterre.

1022 *Le même*. En cardinal. Cet ouvrage, peint en Espagne, en 1628, se trouvait, en 1830, dans la collection du comte Spencer, en Angleterre.

1023 *Le même*. Portrait équestre. Dans la galerie royale d'Angleterre.

1024 *Le même*. Étude d'un portrait équestre. Le prince est accompagné d'un aigle et d'une femme qui agite la foudre. Se trouvait autrefois dans la collection du marquis de Bristol.

1025 *Le même*. Portrait en pied. Revêtu d'une armure, tenant de la main droite un bâton de commandement, et de

la gauche la poignée de son épée. Gravé par Prenner.

1026 *Le même*. Vu de trois quarts, la tête coiffée d'un large chapeau à plumes, une fraise au cou et un bâton de commandement à la main droite. Gravé par Neefs. Gravé aussi, sans les mains, par Sylvestre.

1027 *Ferdinand, roi de Hongrie*. Richement vêtu, portant un chapeau sur la tête, et sur les épaules un manteau garni d'un capuchon de fourrure. Sa main droite tient un bâton de commandement et sa gauche est placée à la poignée de son épée. Cet ouvrage ornait l'un des arcs de triomphe érigés lors de l'entrée de l'archiduc Ferdinand à Anvers, en 1635. Se trouve aujourd'hui dans la galerie impériale de Vienne. Gravé par Prenner.

1028 *Ferdinand de Médicis, grand duc de Toscane*. On prétend que cet ouvrage fut peint à Florence, et qu'il appartenait autrefois à la collection Salviati. Se trouvait, en 1802, dans la collection de sir Robert Udney, esq., en Angleterre.

1029 *Ferdinand II*. Gravé dans un cadre ovale orné de figures allégoriques par Parerga. Gravé aussi par un anonyme dans un ouvrage sur la numismatique.

1030 *Ferdinand, comte palatin et duc de Bavière*. Gravé dans un cadre ovale ornée de Jode *exc*.

1031 *Fille (jeune) d'environ treize ans*. Vue de trois quarts, cheveux noirs, robe brune, chapeau blanc, fraise, un éventail à la main droite et soulevant gracieusement de sa main gauche son tablier garni d'une bavette. Se trouvait, en 1830, dans la collection du prince de Talleyrand.

1032 *Fourment (Hélène), seconde femme de Rubens*. Dans la

galerie royale de Munich. Lithographié par Piloti.

1033 *La même à l'âge de vingt-cinq ans.* Vue de face, les cheveux légèrement bouclés et ornés d'une fleur d'oranger. Elle porte un corsage de soie jaune brodé d'or, et une robe de soie noire. Une riche fraise de dentelle se déploie autour de son cou et laisse la poitrine découverte. Elle a un collier de perles et une magnifique chaîne de pierres fines attachée devant la poitrine par une agrafe de diamants. Elle est assise et tient un éventail de la main gauche. Dans la galerie royale de Munich.

1034 *La même.* Vue de trois quarts, vêtue de soie noire, la tête penchée à droite et couverte d'une écharpe qu'elle tient de la main gauche sur l'épaule et de la main droite sur sa poitrine. Dans la galerie royale de Dresde.

1035 *La même.* Elle se dispose à entrer au bain. Dans la galerie impériale de Vienne. Gravé par Prenner.

1036 *La même.* Dans la galerie royale de La Haye.

1037 *La même, à l'âge d'environ vingt-deux ans, accompagnée de deux de ses enfants.* Dans le musée du Louvre. Gravée dans le Musée Français. Gravée aussi par M. Cosway, mais sans les deux enfants.

1038 *La même.* La tête nue et une main posée sur la poitrine. Dessin au crayon, légèrement lavé au pinceau. Dans la galerie de Florence.

1039 *La même.* Vue de face et les cheveux bouclés. Se trouve dans le palais de l'Ermitage, en Russie. Gravé par Michel dans la Houghton-Gallery.

1040 *La même.* Vue de trois quarts, regardant vers la droite et les mains croisées. Ses cheveux sont ornés de perles et de fleurs. Elle porte un négligé de soie noire sur

une robe et sur un corsage de satin jaune. Les manches sont tailladées de satin blanc. Une colerette de dentelles lui entoure la poitrine et se développe sur ses épaules. Elle a un collier de perles au cou. Cet ouvrage s'est conservé longtemps dans la famille de Rubens. Sir Joshua Reynolds le vit vers la fin du siècle passé dans la collection de M. Van Parys, en Belgique. Il servait de pendant au Chapeau de Paille. Il se trouve aujourd'hui dans la collection royale d'Angleterre. Sur le revers de cette peinture se trouve une étude en brun, représentant la *Continence de Scipion,* et due à Rubens.

1041 *La même*. Vue de face. Se trouvait, en 1830, dans la collection de sir Simon Clarke, bar^{t}., en Angleterre.

1042 *La même*. Esquisse. Se voyait, en 1801, dans la collection de sir William Hamilton, en Angleterre.

1043 *La même*. Vue de profil, les cheveux ornés d'un diadème de perles et de rubis, vêtue de rouge et de brun, la poitrine découverte. Peinte dans un cadre ovale. Se trouvait, en 1830, dans la collection de sir Edward Grey, esq., en Angleterre, après avoir paru, en 1822, dans la vente de M. Stiers d'Aertselaer, à Anvers.

1044 *La même*. Portrait en pied. Elle se promène, vêtue d'une robe de soie noire avec des manches de satin blanc ornées de perles. Sa poitrine est nue. Elle a un collier de perles et un chapeau de velours noir orné d'un gland de soie. Un page la suit. Se trouve dans la Marlborough-Collection. Gravée par Earlom.

1045 *La même*. Dans la collection de la Très-Honorable lady Stuart.

1046 *La même*. Représentée en bergère. Dans la collection de

M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, *littera C* du catalogue. On connait un autre portrait d'Hélène Fourment en bergère, gravé trois fois par Pether, d'après une peinture de Rubens qui appartenait à sir B. Bates, esq., d'Aylesbury, en Angleterre.

1047 *La même*. En miniature. Dans la collection de M. Schamp, n° 141, du catalogue. Cette collection possède également un portrait d'Hélène Fourment, dessiné aux trois crayons par Rubens et provenant du prince Charles de Lorraine, n° 192 du catalogue.

1048 *La même*. Elle porte un turban. Gravé par Elliot d'après un tableau qui appartenait à M. Bradford, en Angleterre. Il existe aussi de ce portrait une gravure par Dickenson.

1049 *François Sforce, IIme duc de Milan*. Peint d'après Titien. Cité dans le catalogue de la vente de Rubens, n° 59.

1050 *François de Médicis*. L'un des portraits peints pour la Galerie Médicis à Paris. Dans le musée du Louvre. Gravé par Edelinck.

1051 *Frédéric de Saxe* (*le duc Jean*). Peint d'après Titien. Cité dans le catalogue de la vente de Rubens, n° 54.

1052 *Gerbier* (*Balthasar*), *sa femme et ses neuf enfants*. Ouvrage attribué à Rubens. Dans la galerie royale d'Angleterre. Gravé par Mac Ardell, par R. Brookshaw et par W. Walker.

1053 *Gerbier* (*madame*) avec quatre de ses enfants. Se trouve dans la galerie royale d'Angleterre. Répétition du groupe principal de l'ouvrage précédent. Attribuée aussi à Rubens.

1054 *Gevaerts*. Il est assis dans son cabinet d'étude. Se

trouvait, en 1830, dans la collection du baron Roose, à Bruxelles. Gravé par Pontius.

1055 *Gonzague, duc de Mantoue* (*Vincent*). Il appelle la bénédiction de la Sainte Trinité sur l'église nouvellement bâtie des Jésuites à Mantoue. Cette peinture, dit-on, date de l'an 1611.

1056 *Granvelle* (*le cardinal*). Un portrait, connu sous ce nom, se trouve dans la collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, n° 132 du catalogue.

1057 *Gritti* (*André*), *doge de Venise*. Peint d'après Titien. Cité dans le catalogue de la vente de Rubens, n° 60.

1058 *Grotius*. Buste. Se trouvait, en 1803, dans la collection de sir Richard Sulivan, bar^t^., en Angleterre.

1059 *Havre* (*Jean Van*). Gravé par C. Galle dans un cadre ovale orné.

1060 *Hesse* (*Philippe Landgrave de*). Peint d'après Titien. Cité dans le catalogue de la vente de Rubens, n° 54.

1061 *Goubau* (*Alexandre*) *et sa femme*. La Vierge au-dessus d'eux dans les nuages. Ces portraits furent peints pour orner la sépulture de ces deux personnages dans la cathédrale d'Anvers.

1062 *Homme* (*portrait d'*) *habillé en turc*. Indiqué dans le catalogue de la vente de Rubens, n° 140.

1063 *Homme* (*portrait d'*) *en costume espagnol*. Vu à peu près de face. La main gauche placée sur sa hanche, la droite posée sur la tête d'un chien. Dans la galerie royale de Munich.

1064 *Autre*. On le regarde comme le portrait de l'ambassadeur gênois à la cour d'Espagne, peint pendant le séjour de Rubens à Madrid. Il est vêtu de soie rouge et porte le collier de la Toison d'Or. Se trouvait,

en 1830, dans la collection de sir Henri Bunbury, bar[t]., en Angleterre.

1065 *Autre*. Un jeune homme. Dans la galerie royale de Munich.

1066 *Autre*. Tenant un livre à la main. Dans la même galerie.

1067 *Autre*. Tête. Dans la même galerie.

1068 *Autre*. Cheveux courts, barbe touffue, une fraise autour du cou. Dans la galerie royale de Dresde. Gravé par Daullé.

1069 *Autre*. Avec des moustaches et une barbe courte. Il est vêtu de soie noire rayée et porte une fraise autour du cou. Il tire ses gants. Se trouve dans la même galerie.

1070 *Autre*. Vêtu de soie noire façonnée, ayant une ample fraise autour du cou et la main droite posée sur une table couverte d'un tapis de Smyrne. Dans la même galerie.

1071 *Autre*. Vu de profil, vêtu de noir, ayant une grande fraise et la tête chauve. Dans la galerie impériale de Vienne.

1072 *Autre*. Vu de trois quarts, ayant des cheveux courts et des moustaches, une ample fraise autour du cou et et un manteau fourré sur les épaules. Dans la même galerie.

1073 *Autre*. Vêtu d'un habit de soie noire, d'une ample fraise et d'un manteau noir. Il tient son bonnet de la main droite et ses gants de la main gauche. Cet ouvrage, qui porte le millésime de 1615, se trouve dans la galerie Lichtenstein à Vienne.

1074 *Autre*. Jeune homme en costume espagnol. Dans la galerie royale de Potsdam.

1075 *Autre*. Cité par sir Joshua Reynolds dans son Tour through Flanders. Il vit cet ouvrage dans la collection de M. Dasch à Anvers.

1076 *Autre*. Vêtu de noir et portant une fraise. Les cheveux et la barbe noirs. Dans la collection de la Très-Honorable lady Stuart, en Angleterre.

1077 *Autre*. Vêtu de soie noire façonnée, ayant un manteau noir sur l'épaule gauche. Il a la main droite appuyée sur sa hanche. Dans la collection de M. Van Sasseghem à Gand.

1078 *Autre*. Vêtu de noir, ayant un collet blanc qui retombe autour de son manteau qu'il tient devant lui de la main droite. Se trouvait, en 1830, dans la collection de M. Erard à Paris.

1079 *Autre*. Vêtu de soie noire façonnée, portant une ample fraise et ayant une ceinture autour des reins. Sa main gauche tient un gant et repose sur le dos d'une chaise. Sa droite est abaissée et tient le pan de son manteau. Cet ouvrage, qui porte la date de 1620, se trouvait, en 1830, dans la collection du comte Czernini à Vienne.

1080 *Autre*. Avec des cheveux courts et une barbe. Gravé dans un cadre ovale par un anonyme.

1081 *Autre*. Peint en grisaille. Gravé par Jegher d'après un contour dessiné par Rubens.

1082 *Autre*. Parut, en 1757, dans la vente du prince d'Orange Nassau, à Amsterdam.

1083 *Autre*. En costume de fauconnier. Dans la collection royale d'Angleterre.

1084 *Homme (portrait d') accompagné d'une femme*. Celle-ci est assise à gauche et a près d'elle un grand chien,

dont la tête repose sur son genou. Dans la galerie royale de Potsdam.

1085 *Autre*. Se trouvait, en 1780, dans le Palazzo Doria, en Italie.

1086 *Impératrice (portrait de l')*. Indiqué dans le catalogue de la vente de Rubens, n° 114.

1087 *Isabelle d'Autriche (l'archiduchesse infante)*. Assise, tenant un évent à la main. Gravée par Muller.

1088 *La même*. Gravée par Lauwers dans un cadre ovale orné.

1089 Gravée par Galle, dans un cadre ovale posé sur un piédestal et entouré des signes du zodiaque.

1090 *La même*. Elle porte le costume des Pauvres-Claires, et est accompagnée de deux anges qui lui mettent une couronne sur la tête. Gravée par P. Pontius. Se trouve dans la collection de M. Schamp d'Aveschoot, n° 239 du catalogue.

1091 *La même*. Portrait sans mains. Gravé par un anonyme.

1092 *La même*. S'appuyant contre un vase et ayant près d'elle un perroquet. Gravé à la manière noire par Miller.

1093 *La même*. Ce portrait ornait un des arcs de triomphe érigés à l'occasion de l'entrée de l'archiduc Ferdinand à Anvers, en 1635. Il servit de pendant à celui indiqué ci-dessus, au n° 941. Il provient, dit-on, de l'hôtel de ville de Bruxelles, et après avoir appartenu, en 1829, à M. Emmerson, de Londres, fut vendu par M. Heris, de Bruxelles, au gouvernement belge. Le catalogue de la vente de Rubens indique aussi un portrait de cette princesse, n° 152.

1094 *Jeanne d'Autriche, grande duchesse de Toscane*. L'un des portraits peints pour la galerie Médicis à Paris. Gravé par Edelinck.

1095 ***Juste-Lipse.*** **Appartient à la famille Moretus, à Anvers.**

1096 ***Kessel (le bourgmestre d'Anvers Van).*** **Dans la collection de M. Schamp d'Aveschoot à Gand, n° 225 du catalogue. Gravé.**

1097 ***Léon X (le pape).*** **Gravé dans un cadre ovale par Vosterman.**

1098 ***Lessius (Léonard), jésuite.*** **Gravé par C. Galle.**

1099 ***Linden (Van den), chevalier de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem.*** **Cet ouvrage, connu sous ce nom, parut, en 1814, dans la vente d'une collection anonyme faite par M. Christie à Londres.**

1100 ***Longueval (Charles de).*** **Gravé dans un cadre ovale orné, par Vosterman.**

1101 ***Louis XIII (Anne d'Autriche, femme de).*** **Indiqué dans le catalogue de Rubens, n° 120.**

1102 ***Louvain (portrait d'un docteur de).*** **Gravé par Coelmans.**

1103 ***Lucas de Leyde.*** **Dessin fait au bistre rehaussé de blanc. Se trouvait, en 1775, dans la collection de M. Mariette, à Paris.**

1104 ***Lupus (Édouard), musicien distingué de Lisbonne.*** **Gravé par un anonyme.**

1105 ***Maierna (le docteur),*** **médecin du roi Jacques Ier. Indiqué dans le catalogue de la vente de Rubens, au n° 100. Se trouvait, en 1806, dans la collection du marquis de Landsdowne, en Angleterre. Gravé dans la collection du docteur Mead.**

1106 ***Le même.*** **Se trouvait autrefois dans la collection de lord Arondel, et faisait, en 1830, partie de celle de Cleveland-House, en Angleterre.**

1107 ***Mantoue (le frère du duc de).*** **Vêtu d'une armure. Cité dans le catalogue du roi Charles Ier, n° XI, page 127.**

1108 *Maximilien (l'archiduc)*. Vêtu de noir, ayant une fraise et un manteau fourré. Il porte une grande croix sur l'épaule et une autre suspendue à une chaîne à son cou. Gravé par Vosterman, et à l'envers dans un cadre ovale par Meyssens. Gravé aussi dans un ovale orné par Suyderhoef. Le catalogue de la vente de Rubens cite, au n° 146, un portrait du même prince.

1109 *Le même*. Revêtu d'une armure richement travaillée. Se trouve dans la galerie impériale de Vienne. Gravé dans la Wiener-Gallerie.

1110 *Médicis (Cosme de)*. Vu de profil. Gravé par Vosterman.

1111 *Médicis (Laurent de)*. Gravé par Vosterman.

1112 *Médicis (Catherine de)*. Assise sur un fauteuil. Se trouve dans la Marlborough-Collection, à Blenheim, en Angleterre.

1113 *Médicis (Marie de)*. Représentée en Bellone. Portrait peint pour la galerie Médicis, à Paris. Gravé par Massé. L'esquisse originale de cet ouvrage se trouve dans la collection de sir Abraham Hume, bar^t., en Angleterre.

1114 *La même*. Ce portrait est indiqué dans le catalogue de la vente de Rubens, au n° 166. Cette esquisse se trouve dans la collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, n° 126 du catalogue.

1115 *Militaire (portrait d'un)*. Revêtu d'une armure et ayant un manteau sur les épaules. Gravé par un anonyme.

1116 *Ministre (portrait d'un) d'Angleterre*. Gravé à l'eau-forte par Rubens.

1117 *Mirandole (Pic de la)*. Copie d'après une peinture italienne. Se conserve chez M. Moretus à Anvers.

1118 *Moine franciscain*. Ayant un livre et une tête de mort. Se trouve dans la galerie royale de Munich.

1119 *Moine franciscain*. Ce portrait, que l'on regarde comme celui du confesseur de Rubens, se trouve au Palazzo Doria.

1120 *Moine de l'ordre des Cordeliers*. Se trouvait, en 1830, dans la collection de S. A. le prince d'Aremberg, à Bruxelles.

1121 *Moine en adoration devant un crucifix*. Gravé par Van den Bergen.

1122 *Moretus (Martine Plantin, femme de Jean-Baptiste)*. Se conserve chez les descendants de Moretus à Anvers. Le même portrait se retrouve sur l'un des volets d'une Résurrection peinte pour la sépulture de cette famille, et qui se voient aujourd'hui dans le musée de l'académie d'Anvers. L'autre volet offre le portrait de Jean-Baptiste Moretus.

1123 *Morus (Thomas) chancelier d'Angleterre*. Ce portrait fut fait, d'après le désir du roi d'Espagne, pendant le séjour de Rubens à Madrid, d'après une peinture de Hans Holbein. Il se trouve aujourd'hui au musée royal de Madrid.

1124 *Nain de Philippe II (portrait du)*. Copie d'après Titien, citée dans le catalogue de la vente de Rubens, n° 64.

1125 *Neubourg (duc de)*. Cité dans le même catalogue, n° 117.

1126 *Officier espagnol (portrait d')*. Se trouvait, en 1813, dans la collection de lord Kinnaird, en Angleterre, dans le catalogue duquel il était porté par erreur sous nom de Velasquez. Gravé par Fitler.

1127 *Olivarez (comte d'), duc de San Lucar*. Peint en grisaille. Dans la collection du duc de Hamilton, en Angleterre.

Gravé par P. Pontius et en petit par Galle, jeune.

1128 *Ophovius (Michel), dernier évêque de Bois-le-Duc et confesseur de Rubens.* Ce portrait ornait autrefois une des salles du monastère des Dominicains à Anvers. Il se trouve actuellement au musée royal de La Haye. Gravé par Van den Bergh. Le buste a été gravé aussi en ovale par un anonyme.

1129 *Paracelse.* Vu de face, portant un manteau rouge garni de fourrure et tenant un livre à la main. Il est placé dans un paysage peint par Wildens. Se trouve dans la Marlborough-Collection, à Blenheim, en Angleterre. Le buste a été gravé par Van Sompel.

1130 *Platon (buste de).* Vu à peu près de profil, avec de longs cheveux et une barbe, les épaules couvertes d'un manteau. Se trouvait, en 1814, dans la collection de M. Vinck de Wesel à Anvers. Gravé par Vosterman. Dans la collection de M. Mariette, vendue à Paris, en 1775, se trouvait un dessin fait par Rubens d'après l'antique et représentant le buste de Platon placé dans une niche.

1131 *Philippe le Bon, duc de Bourgogne.* Indiqué dans le catalogue de la vente de Rubens, n° 95.

1132 *Philippe II, roi d'Espagne.* Figure entière. Copie d'après Titien. Indiquée dans le même catalogue, n° 61.

1133 *Philippe III, roi d'Espagne.* Figure entière. Vêtu de soie noire et portant le collier de la Toison d'Or. Se trouve au Palais Durazzo, à Gènes.

1134 *Le même.* Dans un cadre ovale orné des armes d'Espagne et d'autres emblèmes. Gravé par Meyssens.

1135 *Philippe IV, roi d'Espagne.* Un chapeau sur la tête. Ouvrage cité dans le catalogue de la vente de Rubens,

n° 123. La collection de M. Schamp d'Aveschoot à Gand, n° 242 du catalogue, possède un portrait de ce roi, peint par Rubens, et ayant un chapeau sur la tête. Nous penchons à croire que c'est le même.

1136 *Le même*. Portrait équestre. Se trouve dans la galerie royale d'Angleterre. Un dessin capital du même sujet, ayant servi probablement d'étude pour l'ouvrage que nous citons ici, parut, en 1783, dans la vente de la collection de M. Lempereur à Paris.

1137 *Le même*. Dans la galerie royale de Munich. Gravé sans les mains par P. Pontius et par Louys. Gravé aussi en petit par Viennot. Une répétition de cet ouvrage, achetée au château de Varrel, dans l'Oldenbourg, par lord Bentinck, fut introduit, en 1827, en Angleterre, par M. Murch, et mise en vente, en 1828, par M. Phillips à Londres.

1138 *Le même*. Portrait équestre. Dans la galerie de l'Escurial. Gravé par un anonyme. On connaît une planche gravée par P. de Jode, et qui représente ce roi à cheval passant sous un arc de triomphe. Une autre gravure nous montre le même souverain à cheval accompagné de quatre génies qui planent au-dessus de sa tête, et dont deux portent un globe, tandis qu'un troisième tient une couronne et une croix; derrière le roi on voit un page maure qui porte un casque. Selon Cumberland, dans ses *Anecdotes of Spanish Painters*, Rubens peignit cinq portraits de Philippe IV.

1139 *Le même*. Vu à peu près de profil, ayant une ample fraise autour du cou et enveloppé d'un manteau. Esquisse terminée. Ayant appartenu à M. Heris de Bruxelles.

Appartenait, en 1830, à S. A. le prince d'Aremberg dans la même ville.

1140 *Le même.* Superbe dessin fait pour servir de modèle à une médaille. Sur le même papier se trouvent un homme tenant un crucifix, la tête d'un autre homme et une femme endormie sur son bras. Ce dessin parut, en 1775, dans la vente de la collection de M. Mariette, à Paris.

1141 *Prélat inconnu.* Vêtu de soie noire et assis devant une table couverte d'un tapis rouge. La main droite posée sur sa poitrine, la gauche sur un petit livre. Un blason est peint sur le tapis de la table. Dans la collection du comte d'Egremont, en Angleterre.

1142 *Prêtre inconnu.* Vêtu de même, ayant de plus une chape d'hermine. Agenouillé devant une table couverte d'un drap cramoisi. La main droite élevée en signe de dévotion, la gauche tenant un rosaire. Un blason peint sur le tapis de la table. Se trouve dans la même collection.

1143 *Prêtre inconnu (jeune).* Gravé par un anonyme.

1144 *Prince-évêque de Liége (un).* Gravé par Van Schuppen.

1145 *Portraits divers.* Tibère. Accompagné de deux jeunes Romains, Pallas et Mécène, accompagné d'une femme qui porte un casque en forme de tête d'éléphant. Têtes dessinées d'après l'antique dans des cadres de forme ovale. Parurent, en 1775, dans la vente de la collection de M. Mariette, à Paris. Gravées par un anonyme sur la même planche.

1146 *Autres.* Quatre têtes dessinées d'après l'antique et représentant Platon, Nicias, Pallas et Alexandre le Grand.

parurent dans la vente de la même collection. Gravées par un anonyme sur la même planche.

1147 *Autres*. Vingt-quatre têtes, toutes dessinées d'après des médailles antiques, de forme ovale. Seize de ces pièces représentent des médailles relatives à Jules César. Gravées par un anonyme.

1148 *Autres*. Douze bustes dessinés par Rubens d'après des marbres antiques, et représentant Sophocle, Socrate, Hippocrate, Scipion et Néron, gravés par Pontius; Démocrite, Platon, Brutus et Sénèque, gravés par Vosterman; Démosthènes et Cicéron, gravés par Witdouck, et Jules César, gravé par Bolswert.

1149 *Richardot* (*le président*) *et son fils*. Dans le musée du Louvre.

1150 *Richmond* (*Louis Stuart, duc de*). Ouvrage cité dans le catalogue des tableaux qui se trouvaient, en 1758, au château d'Easton Neston, habitation du comte de Pomfret, en Angleterre.

1151 *Richmond* (*Françoise, duchesse de*) Citée dans le même catalogue.

1152 *Richmond* (*Jacques, duc de*). Cité dans le même catalogue.

1153 *Rockox* (*le bourgmestre Nicolas*). Dans la collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, nº 244 du catalogue.

1154 *Rodrigo* (*Marquis de Castel*). Gravé par P. Pontius, copié à l'envers par A. Daes, gravé une seconde fois par Pontius.

1155 *Rodrigo* (*marquise de Castel*). Gravé par Pontius dans un cadre ovale orné.

1156 *Rubens* (*Philippe*). Ce portrait ornait la tombe du frère

du peintre dans l'église abbatiale de Saint-Michel. Gravé par Galle.

1157 *Le même.* Se trouvait, en 1822, dans la collection de M. Stiers van Aertselaer, à Anvers. Fait aujourd'hui partie de celle du baron Mecklembourg.

1158 *Rubens (Pierre-Paul) peint par lui-même.* A l'âge de soixante ans, le chapeau sur la tête. Dans la galerie de Vienne. Gravé à l'eau-forte par Prenner. Gravé dans la Wiener-Gallerie.

1159 *Le même.* A l'âge de quarante-cinq ans, le chapeau sur la tête. Dans la galerie de Florence. Gravé par Meulemeester et par Grégori.

1160 *Le même.* A l'âge de cinquante ans, la tête découverte. Dans la même galerie. Gravé par Townley. La tête seule est peinte par Rubens. Le reste a été ajusté pour faire accorder ce cadre avec les autres qui composent la galerie.

1161 *Le même.* A l'âge de cinquante ans, le chapeau sur la tête. Peint en ovale. Dans le palais Brignoli, à Gènes.

1162 *Le même.* A l'âge de quarante-deux ans, le chapeau sur la tête. Le catalogue des tableaux de Charles Ier, (n° 11, p. 126), porte que cet ouvrage fut présenté à ce roi par lord Danby. Se trouve dans la collection royale d'Angleterre.

1163 *Le même.* Dans la collection de sir Edward Gray, esq., en Angleterre. Gravé dans la Collection du comte Gondolphin par Wollett, d'après une peinture faussement attribuée à Van Dyck.

1164 *Le même.* Dans la collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, littera A du catalogue.

1165 *Le même*. Le chapeau sur la tête. Dans la Marlborough-Collection, à Blenheim, en Angleterre.

1166 *Le même*. Portrait en pied. Dans le lointain on voit le château de Steen. Dans la collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, nº 223 du catalogue.

1167 *Le même*. Dessin à la plume que possédait autrefois la bibliothèque des Jésuites, à Anvers. Gravé dans les mêmes proportions par P. Pontius.

1168 *Le même avec sa première femme*. Assis sous une treille et se donnant la main. Dans la galerie royale de Munich. Gravé par Hess.

1169 *Le même avec sa première femme*. Assis sur une terrasse. Dans la collection du comte Grosvenor, en Angleterre.

1170 *Le même avec sa femme et son fils se promenant dans son jardin à Anvers*. Dans la galerie royale de Munich.

1171 *Le même avec sa femme qui tient son fils sur ses genoux*. Dans la même galerie.

1172 *Le même se promenant avec sa seconde femme et un de ses enfants dans un jardin*. Ce tableau fut donné par la ville de Bruxelles, à John, duc de Marlborough. Il fait partie de la Marlborough-Collection, à Blenheim, en Angleterre. Gravé par Mac-Ardell. Il existe de cette pièce un dessin au crayon dans le musée de Paris.

1173 *Rubens (les deux premiers fils de)*. L'un des enfants s'amuse à jouer avec un oiseau attaché à un fil; l'autre tient un livre et s'appuie sur l'épaule de son frère. Dans la galerie royale de Dresde. Gravé par Tanjé et par Daullé.

1174 *Les mêmes*. Répétition du précédent ouvrage, mais d'une qualité très-supérieure. Dans la collection Lichtenstein, à Vienne. Il existe une autre répétition de ces deux

portraits dans la galerie de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, n° 138 du catalogue. Cette copie a été attribuée à Van Dyck.

1175 *Rubens (fils aîné de)*. Se trouvait, en 1830, dans la collection de sir G. Watson Taylor, esq., en Angleterre.

1176 *Le même*. A l'âge de huit ou neuf ans. Se trouvait, en 1830, dans la collection du comte de Radnor, en Angleterre.

1177 *Le même*. A l'âge de treize ans. Gravé par Schiavonetti d'après un dessin appartenant à sir Robert Cosway, esq., à Londres.

1178 *Rubens (second fils de)*. A l'âge de quinze mois. Dans le musée de Francfort. Gravé par Salvador.

1179 *Rubens (un enfant de) avec sa gouvernante entrant dans un garde-manger*. Sur un dressoir on voit un plat d'abricots dont l'enfant semble demander la permission de goûter. A terre une grande quantité de fruits et de légumes peints par Sneyders. Se trouve dans la collection du marquis de Bute, en Angleterre. Gravé par Earlom.

1180 *Rubens (fils de)*. Dans la collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, n° 241 du catalogue.

1181 *Rubens (la fille de)*. A l'âge d'environ sept ans. Vêtue d'une robe de soie noire. Se trouve dans la collection du comte Spenner, en Angleterre.

1182 *La même*. Vêtue d'une robe gris de fer. Dans le fond le jardin du château de Steen. Dans la collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, n° 115 du catalogue.

1183 *Rubens (quatre enfants de) avec deux servantes*. Gravés par Tassaert d'après un tableau en miniature fait pour

le roi d'Angleterre par Truytiers d'après un grand tableau attribué à Rubens.

1184 *Rubens (trois enfants de)*. L'un est à cheval sur un grand chien que sa sœur conduit par son collier ; le troisième marche dans une *alloire*. Gravé à la manière noire par Mac-Ardell.

1185 *Rubens, son frère Philippe, Grotius, Juste-Lipse*. Ce tableau, connu sous le nom des Quatre Philosophes, est un des plus beaux ornements du palais Pitti, à Florence. Gravé par Morel et par Gregori. Le portrait de Juste-Lipse a été gravé en ovale avec des ornements par Galle.

1186 *Ruzzola (le père), confesseur d'Albert et d'Isabelle*. Revêtu d'un manteau avec un capuchon blanc. Il tient un crucifix dans ses mains. Se trouve dans la galerie de M. Schamp d'Aveschoot, n° 9 du catalogue. Gravé par un anonyme pour illustrer une histoire de l'ordre des Carmes auquel ce moine appartenait.

1187 *Sénèque*. Buste peint d'après un marbre antique. Gravé par Vosterman.

1188 *Siamois (prêtre)*. Dessin fait pendant le séjour de Rubens en Angleterre. Parut, en 1775, dans la vente de la collection de M. Mariette, à Paris. Gravé par W. Baillie.

1189 *Siamois (ambassadeur)*. Dessin fait aussi en Angleterre. Parut, en 1775, dans la même vente. Gravé par le même.

1190 *Sigismond, roi de Portugal*. Figure entière. Le roi est couvert de ses vêtements, assis sur un trône et tenant de la main droite un sceptre et de la gauche un globe. Dans la galerie royale de Munich. Gravé par Pontius.

1191 *Sneyders (François) et sa femme*. Se trouvait, en 1814, dans le musée du Louvre.

1192 *Spinola (le marquis)*. Indiquée dans le catalogue de la vente de Rubens, n° 98.

1193 *Sterren (Van der)*. Portrait de l'abbé de Saint-Michel, à Anvers. Il faisait partie d'une série de portraits des différents abbés qui se trouvèrent à la tête de ce monastère. Le musée royal de Copenhague possède celui de l'abbé Irselius.

1194 *Strimmer (Tobie), peintre allemand*. Dessin au bistre rehaussé de blanc. Parut, en 1775, dans la vente de M. Mariette, à Paris.

1195 *Sueiro (Emmanuel), chevalier de l'ordre du Christ*. Gravé par P. de Jode, en 1624.

1196 *Têtes (deux) de vieillards*. Dans la galerie impériale de Vienne.

1197 *Autres*. Dans la galerie de l'Escurial.

1198 *Tête de vieillard*. Indiquée dans le catalogue de la vente de Rubens, n° 128.

1199 *Autre*. Vue de profil, crâne chauve et barbe grise. On assure que cette figure est une étude pour saint Joseph d'Arimathie. Se trouve dans la galerie impériale de Vienne.

1200 *Autre*. Gravée par un anonyme d'après un dessin de Rubens.

1201 *Tête*. Vue de profil, chauve et posée sur une ample fraise. Se trouve dans la galerie impériale de Vienne. Gravée par Prenner.

1202 *Autre*. Avec cheveux courts et barbe. Gravée en ovale par un anonyme.

1203 *Autre*. On regarde cette figure comme une étude de pa-

ralytique, qui devait servir à représenter le Christ guérissant les paralytiques. Gravée par Blooteling.

1204 *Autre*. Dessin au crayon rouge. Parut, en 1776, dans la vente de la collection de M. de Boisset.

1205 *Tête*. Peinte, dit-on, pour servir de modèle à une tapisserie des Gobelins. Collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, n° 93 du catalogue. Cette même collection possède, n° 212, une autre tête de femme attribuée à Rubens.

1206 *Thulden (le docteur van)*. Vêtu de noir, assis dans un fauteuil et tenant un livre à la main. Dans la galerie royale de Munich. Gravé par Coelmans.

1207 *Tunis (le roi de)*. Deux copies d'après Antonio Moro. Indiquées dans le catalogue de la vente de Rubens, n°s 148 et 149. L'une de ces pièces se trouve aujourd'hui dans la possession de l'Honorable W. Long Wellesley, à Bruxelles.

1208 *Urbain (le pape)*. Dessin fait pour servir de frontispice aux œuvres poétiques de ce pontife. Gravé par un anonyme.

1209 *Utrecht (Marie van)*. Ce portrait provient de l'un des descendants de la famille de Jean van Olden-Barneveld, époux de Marie van Utrecht. Se trouve dans la collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, n° 13 du catalogue.

1210 *Vicq (le baron de), ambassadeur*. Cet ouvrage et le suivant se trouvaient, en 1771, dans la possession de M. Van den Branden, conseiller de la chambre des comptes à Bruxelles.

1211 *Vicq (la baronne), femme du précédent.*

1212 *Vinci (Léonard de)*. Indiqué dans le catalogue de la vente de Rubens, n° 109.

X. — SUJETS FAMILIERS ET D'IMAGINATION.

1213 *Bandits (troupe de) pillant des paysans*. Indiqué dans le catalogue de la vente de Rubens, n° 90. Se trouve dans la galerie royale de Munich.

1214 *Bandits pillant un village*. Parut, en 1730, dans la vente de la collection de M. Chataigneraye.

1215 *Berger embrassant une bergère*. On a cru reconnaître dans la figure du premier, le portrait de Rubens, et dans la figure de la seconde celui de sa femme. Se trouve dans la galerie royale de Munich.

1216 *Même sujet*. La première figure offre le portrait de Rubens, la seconde celui d'Hélène Fourment. Se trouvait, en 1781, dans la collection de M. Gouffier, comme il résulte d'une gravure faite de cette composion par Avril, sous le titre du *Croc-en-Jambe*. Cet ouvrage est indiqué au n° 297 du catalogue de la vente de Rubens. Les figures sont de lui. Le paysage est attribué à Mompers.

1217 *Même sujet*. Dans le palais royal de Turin. Cet ouvrage, gravé par Persyns, Mariette exc., ressemble beaucoup au précédent.

1218 *Bohémienne disant la bonne aventure à une jeune fille*. Gravé par un anonyme.

1219 *Copies (une grande quantité de)*. Indiquées dans le catalogue de la vente de Rubens, n° 319.

1220 *Dessins (une grande quantité de)*. Indiqués dans le même catalogue, n° 318.

1221 *Enfants nus (quatre), jouant avec un agneau*. Dans la galerie impériale de Vienne. Gravés par Spruyt.

1222 *Même sujet*. Dans la galerie royale de Potsdam.

1223 *Enfants nus (sept) traînant un feston de fruits*. Dans la galerie royale de Munich. Lithographiés par Piloti.

1224 *Même sujet*. Étude pour les frises du plafond de la salle de White-Hall. Se trouvait, en 1795, dans la collection de M. de Calonne.

1225 *Enfants nus (deux), jouant avec un agneau*. Esquisse. Se trouve dans la galerie royale de Potsdam.

1226 *Enfants qui s'amusent à faire des bulles de savon*. Esquisse terminée. Se trouve dans la collection du comte Darnley, en Angleterre.

1227 *Enfants (études de deux bustes d')*. Ils ont des ornements de corail au cou. Se trouvait, en 1794, dans la collection de M. Destouches.

1228 *Enfant nu assis sur un coussin*. Dans le lointain un arc-en-ciel. Se trouvait, en 1830, dans la collection du baron de Steengracht, à La Haye.

1229 *Enfant (tête d')* couverte d'un chapeau garni de plumes. Gravé par Bloteling. On connaît de ce graveur une autre planche où la même tête est représentée vue de profil.

1230 *Études de six grandes pièces inachevées*. Représentant les siéges de villes, les batailles et les triomphes de Henri IV, destinées à former la seconde galerie de la reine-mère. Indiquées dans le catalogue de la vente de Rubens, n° 316.

1231 *Études d'une grande quantité de têtes peintes sur toile et*

sur bois. Indiquées dans le même catalogue, n° 317.

1232 *Études*. Catalogue de M. Schamp d'Aveschoot, n°s 47, 182 et 245.

1233 *Femmes (deux jeunes) recueillant des fruits dans un paysage*. Les fruits peints par Sneyders. Cet ouvrage se trouve dans la Marlborough-Collection, en Angleterre. Gravé par Michel.

1234 *Femme (vieille) tenant un chandelier*. Un jeune homme est auprès d'elle et tend le bras pour allumer un flambeau à celui que tient la vieille. Gravé à l'eau-forte par Rubens. Gravé de même par Jaques Stahl en 1645. Gravé par Wisscher au burin, et à la manière noire par Joshua London. Le tableau fait partie de la collection de lord Feversham, en Angleterre. Il en existe une autre composition dans la galerie de Dresde; elle fut gravée par Wyngaerde, par Basan et par Boece. On possède aussi une planche à la manière noire par Smith, avec addition de deux figures de jeunes gens.

1235 *Femme debout broyant des couleurs*. Gravée par Galle.

1236 *Femmes dans un salon*. Toutes deux sont magnifiquement vêtues. L'une se regarde dans un petit miroir, l'autre se pare de fleurs. Ce tableau a pour pendant une autre composition de Rubens, représentant une Dame assise à une table dressée, tandis que deux autres dames l'accompagnent; l'une tient un chat, l'autre une guitare. Ces deux pièces se trouvent dans le Palacio Nuovo, à Madrid.

1237 *Fille (jeune) avec deux petits garçons qui jouent au soldat*. Ouvrage gravé par Exshaw d'après un tableau qui se trouvait dans la collection de P. Eyver à Amsterdam.

Il existe un ouvrage de Rubens représentant le même sujet, dans la collection du marquis de Bute, en Angleterre.

1238 *Garçon (jeune) mangeant des raisins.* Gravé par Spilsbury.

1239 *Guerriers (deux bustes de).* Gravés par Gillis.

1240 *Guerrier armé ayant une écharpe rouge.* Indiqué dans le catalogue de la vente de Rubens, n° 129.

1241 *Guerrier Romain.* Un casque en tête, une lance à la main et une peau de lion sur son armure. Se trouvait, en 1830, dans la collection de sir Edward Gray, esq., en Angleterre.

1242 *Homme (un), une femme et deux enfants.* Cet ouvrage parut, en 1787, dans la vente de la collection de M. Proley.

1243 *Homme (jeune) assis auprès d'une femme dans un paysage.* Dans la galerie royale de Potsdam.

1244 *Homme athlétique se baissant pour lever un vase d'or massif.* Esquisse. Se trouvait, en 1830, dans la collection de S. A. le prince d'Aremberg, à Bruxelles.

1245 *Jardin d'amour.* Dans la galerie royale de Dresde.

1246 *Même sujet.* Dans la galerie du duc de l'Infantado, à Madrid. Il se trouvait, en 1775, dans la collection de M. Mariette, à Paris, deux dessins d'étude pour cet ouvrage faits par Rubens, au bistre, à la plume et rehaussés de blanc.

1247 *Même sujet.* Se trouvait, en 1713, dans la collection de Van Loo, et fit, plus tard, en 1777, partie de celle de M. de Rens.

On connaît de ce sujet plusieurs gravures. Il y en a une, due à Jegher, et faite d'après un contour de Rubens, où les personnages s'amusent avec un jet-d'eau. Une seconde, par Clouet,

est ornée d'une fontaine décorée d'une Vênus assise sur un dauphin et ne présente que sept figures de femmes, quatre de cavaliers et six cupidons. Une troisième planche montre neuf femmes, cinq cavaliers, et dix cupidons près d'une fontane au-dessus de laquelle la statue de Vénus est placée debout. Celle-ci est due au burin de Lempereur. Il en existe aussi une planche médiocre gravée par Malbouré.

1248 *Laitière (jeune)*. Ouvrage cité par Descamps et qui se trouvait, en 1753, dans la collection du comte de Vence.

1249 *Lutteurs (deux)*. Esquisse. Dans la collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, n° 179 du catalogue.

1250 *Nègre (tête de) souriant*. Esquisse. Se trouvait, en 1830, dans la collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand.

1251 *Nègre (tête de)*. Se trouvait, en 1830, dans la collection du comte Derby, en Angleterre.

1252 *Paysans italiens qui dansent*. Indiqué dans le catalogue de la vente de Rubens, n° 103. Cet ouvrage, cité aussi par Descamps, parut en 1829, à la vente de sir Thomas Emmerson, esq., en Angleterre, après avoir paru en 1752, à celle du président de Tugny et en 1767 à celle de M. Julienne, à Paris. Gravé par Bolswert, gravé aussi à l'eau-forte par Van Hiel.

1253 *Paysans (combat de)*. Morceau cité dans le catalogue de la vente de Rubens, n° 142, et peint d'après un dessin de Breughel le Vieux. Gravé par Vosterman.

1254 *Paysan donnant à manger à un chien*. Cité dans le même catalogue, n° 299.

1255 *Paysans allant au marché*. Dans la collection de sir Alexandre Baring, esq., en Angleterre. Les figures

principales de ce tableau ont été gravées par Sommerfield d'après une peinture qui appartenait alors au comte d'Ailesford.

1256 *Le Perroquet de Rubens*. Dans la collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, n° 220 du catalogue.

1257 *Rubens à table*. Tableau connu sous le nom du *Petit Chaudron* et cité par Descamps. On dit que Rubens le peignit pour répondre à un défi qui lui aurait été fait de réussir dans le genre de Teniers. On y reconnaît le portrait du peintre et celui de Brouwer, de Craesbeek et de sa femme. Se trouve dans la collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, n° 168 du catalogue.

1258 *Soldats attaquant et pillant des paysans*. Dans la galerie royale de Munich.

1259 *Soldats* (*débauche de*) *devant une auberge de village*. Dans la même galerie. Gravé par Van der Wyngaerde.

1260 *Sultan* (*Le Grand*) à cheval, accompagné de ses officiers à cheval et d'un grand nombre de personnages à pied. Gravé par Soutman. Il existe de cet ouvrage un dessin au crayon et terminé au bistre, dans le British Museum.

Outre ces sujets, il existe un assez grand nombre de tableaux d'autres peintres que Rubens a enrichis de figures. Ainsi le catalogue de la vente de ce maître en cite plusieurs de Zachtleven, n°s 294, 295, 297, 298.

XI. — CHASSES ET ANIMAUX SAUVAGES.

1261 *Chasse*. Esquisse. Parut, en 1802, à la vente de la collection de sir Simon Clarke, bar^{t}., et George Hibbert, esq., en Angleterre.

1262 *Autre*. Esquisse. Parut à la même vente. Ces deux pièces provenaient de la collection de M. Delm.

1263 *Crocodiles (chasse aux) et à l'hippopotame*. Dans la galerie royale de Munich. Gravé par Van der Leeuw, par Soutman et en petit par Lebas.

1264 *Cerf (chasse au)*. Quatre hommes avec des chiens l'attaquent. Les animaux sont peints par Sneyders. Cet ouvrage, indiqué dans le catalogue de la vente de Rubens, nº 154, parut, en 1764, à la vente de la collection de M. da Costa.

1265 *Elan (la mort de l')*. Dans la galerie de l'Ermitage en Russie. Gravé par Ward dans la Houghton-Gallery.

1266 *Lion (chasse au)*. Sept chasseurs dont quatre à cheval. Se trouve dans la galerie royale de Munich. Gravé par Bolswert et par Letellier. Il existe de cet ouvrage au musée de Paris un dessin à l'encre de chine et au bistre, terminé à la plume et rehaussé de blanc, par Rubens.

1267 *Même sujet*. Quatre hommes à cheval. Dans la galerie royale de Dresde. Gravé par Suyderhoef et par Letellier.

1268 *Même sujet*. Esquisse du tableau précédent, peinte en grisaille. Dans la collection de l'honorable sir Robert Peel.

1269 *Même sujet*. Dans la galerie de l'Escurial.

1270 *Même sujet*. Trois hommes attaquant deux lions. Dans la collection du comte Darnley, à Cobham, en Angleterre. Gravé par Moyreau.

1271 *Même sujet*. Quatre hommes à cheval. Gravé par Soutman et par Lebas.

1272 *Lions (trois jeunes) près de leur tanière*. Se trouve dans

la galerie de l'Ermitage en Russie. Gravé par Ward dans la Hougthon-Gallery.

1273 *Lions* (*étude de deux*) *jouant ensemble*. Appartenait, en 1830, à S. A. le prince de Saxe-Cobourg, aujourd'hui S. M. le roi des Belges. Gravé par Bloteling.

1274 *Lions* (*étude de*). Dessins. Quatre planches. Gravées par Blooteling.

1275 *Lions* (*étude de*). Gravée par Hollar.

1276 *Lion en repos*. Dessin au crayon lavé à l'enore de Chine. Se trouve dans le British museum.

1277 *Lionne avec ses trois petits*. Parut, en 1774, dans la vente de M. Van Schorel.

1278 *Lionne étendue par terre*. Se trouvait, en 1823, dans la collection de sir G. Watson Taylor, esq., en Angleterre.

1279 *Sanglier* (*chasse au*). Sept hommes à pied et deux à cheval, accompagnés d'un grand nombre de chiens. Dans la galerie royale de Munich. Les animaux peints par Sneyders. Gravé par Soutman.

1280 *Même sujet*. Cinq chasseurs et sept chiens. Se trouve dans la même galerie. Lithographé par Piloti.

1281 *Même sujet*. Dans un paysage boisé. Sept hommes à pied et quatre à cheval, accompagnés d'un grand nombre de chiens. Dans la galerie de S. A. R. le prince d'Orange. Lithographié par P. Lauters, à Bruxelles.

1282 *Même sujet*. Esquisse magnifique du tableau précédent. Dans la galerie royale de Dresde. Il est à remarquer que, dans ce dernier ouvrage, plusieurs chiens sont cuirassés tandis qu'ils ne le sont pas dans le tableau même.

1283 *Même sujet*. Les figures par Rubens, les animaux par Sneyders, le paysage par Wildens. Parut, en 1758,

dans la vente de la collection de M. P. J. Snyers, à Bruxelles.

1284 *Même sujet*, Esquisse, Se trouvait, en 1795, dans la collection de sir Joshua Reynolds, à Londres.

1285 *Même sujet*. Esquisse qui représente la mort de Méléagre. Se trouvait, en 1807, dans la collection de sir Edward Coxe, esq., en Angleterre.

1286 *Même sujet*. Dames et seigneurs à cheval. Dans la collection de lord Darnley, à Cobham Hall, en Angleterre. Gravé par Van der Leeuw.

1287 *Même sujet*. Un chasseur, armé d'une lance et accompagné de chiens, attaque un sanglier avec ses petits. Tableau attribué à Rubens. Gravé par Legrand dans la Galerie Lebrun.

1288 *Loups (chasse aux) et aux renards*. Trois chasseurs à cheval et cinq à pied. Dans le groupe des cavaliers on reconnait Rubens et Isabelle Brant qui tient un faucon sur le poing. Dans la collection de sir Alexandre Baring, esq., en Angleterre. Gravé par Soutman et par Van der Leeuw. Les animaux sont dus au pinceau de Rubens, qui peignit cet ouvrage pour son ami le général Leganès, commandant de l'artillerie espagnole en Belgique, sous le marquis Spinola, en 1612.

1289 *Même sujet*. Répétition du tableau précédent dans des dimensions plus petites. Ici les animaux sont peints par Sneyders. Se trouve dans la collection de sir Paul Methuen, esq., à Corskam House, en Angleterre.

1290 *Tigres dans un paysage*. Se trouvait, en 1795, dans la collection de sir Joshua Reynolds, en Angleterre. On connait une gravure à la manière noire par Rhein,

d'après un tableau de Rubens représentant une tigresse allaitant ses trois petits dans un paysage.

1291 *Tigres* (*deux*) *mangeant des raisins*. Gravé par Hollar.

1292 *Tigresse allaitant ses petits*. Un lion est auprès d'elle. Dans la galerie royale de Dresde. Gravé par Ridinger.

XII. — GIBIER MORT ET FRUITS.

1293 *Cuisinière occupée devant une grande table où se trouve une abondance de gibier mort, de fruits et de légumes*. La femme seule est peinte par Rubens. Les accessoires sont dus à Sneyders. Se trouve dans le musée de l'académie d'Anvers.

1294 *Domestiques* (*trois*) présentant à un seigneur des fruits, un faon et d'autre gibier. Les accessoires sont peints par Sneyders. Ouvrage qui parut, en 1814, dans une vente de M. Paillet, à Paris.

1295 *Éléments* (*les quatre*). Les figures par Rubens, les accessoires, fruits, gibier, poissons et plantes, par Sneyders. Ces quatre morceaux furent peints, dit-on, pour Mgneur Triest, évêque de Gand. Ils se trouvent aujourd'hui au palais de l'Ermitage en Russie. Gravés par Earlom dans la Houghton Collection.

1296 *Une femme et un chasseur dans un garde-manger*. La chambre est abondamment pourvue de gibier mort, de volaille et de fruits. Se trouvait, en 1830, dans la possession de sir Charles Baker, esq., en Angleterre.

1297 *Une femme et un fauconnier avec une grande quantité de gibier de toute espèce*. Se trouve dans la collection du comte de Plymouth, en Angleterre. Gravé par

Earlom sous le titre de : « *The Fig, (la Figue)*, » parce que le fauconnier prend deux de ces fruits dans le tablier de la femme qui en est rempli.

1298 *Un homme et une femme avec une grande quantité de gibier et de volaille*. Sur l'avant-plan une chienne avec des petits. Le gibier, la volaille et les animaux sont peints par Sneyders. Cet ouvrage se trouve dans la galerie royale de Dresde. Le catalogue de la vente de Rubens cite, n° 153, une composition représentant le même sujet, mais dont les accessoires sont peints par De Vos.

1299 *Même sujet*. Le gibier, les fruits et les légumes peints par Sneyders. Cet ouvrage parut, en 1763, dans la vente de la collection de M. Lormier à La Haye.

1300 *Marchande de volaille*. Elle repousse les caresses d'un berger. Les accessoires sont dus au pinceau de Sneyders. Se trouve dans la collection de M. Schamp d'Aveschoot à Gand, n° 33 du catalogue.

1301 *Marché aux légumes à Anvers*. Plusieurs femmes occupées de leur marchandise, fruits, légumes, etc. Une dame suivie de sa servante, s'approche d'un étalage. Dessin à la plume, lavé au bistre. Parut, en 1775, dans la vente de la collection de M. Mariette à Paris.

XIII — PAYSAGES ET BESTIAUX.

1302 *Clair de lune*. Ouvrage cité dans le catalogue de la vente de Rubens, n° 173.

1303 *Escurial (vue de l')*. Il existe cinq tableaux représentant cette même vue. On en trouve un dans la galerie

royale de Dresde, que quelques-uns ont attribué à Mompers. Le second se voit dans la galerie du comte d'Egremont, en Angleterre. Le troisième, appartenant au révérend Edward Balme, fut exposé, en 1819, dans la British Gallery. Le quatrième fut acheté, en 1821, par MM. Woodburn, à la vente de la collection de sir Richard Cosway, esq., à Londres. Enfin, le cinquième fait partie de la collection du comte de Radnor, en Angleterre.

1304 *Étable (intérieur d') à vaches*. Trois hommes, une femme et deux enfants réunis autour d'un feu allumé au milieu. A gauche deux femmes, dont l'une tient un panier et dont l'autre porte une cruche. Deux autres femmes sont occupées à traire des vaches. Neuf de ces bestiaux garnissent l'étable. A droite un homme avec un chien. Derrière lui, deux chevaux et un poulain. La porte ouverte laisse voir plusieurs fermes et la campagne, où se montre un tourbillon de neige. Cette pièce capitale, provenant de la famille Spranger à Anvers, se trouve aujourd'hui dans la collection royale, en Angleterre. Gravée par Clouet. Le catalogue du duc de Buckingham, publié en 1758, cite un ouvrage exactement pareil, au n° 3, page 15.

1305 *Étude de buissons et d'arbres*. Faite d'après nature et coloriée. Parut, en 1775, dans la vente de la collection de M. Mariette à Paris.

1306 *Étable (l'enfant prodigue dans une)*. Ouvrage cité dans le catalogue de la vente de Rubens, n° 169.

1307 *Forêt (intérieur de) illuminée par les rayons du soleil*. Esquisse. Dans la galerie royale de Munich.

1308 *Fête de village*. Avec un grand nombre de figures. Au

musée du Louvre. Gravée par Fessard, et dans le Musée Français par Dugreel. La collection de sir Thomas Lawrence possédait une feuille qui présentait des deux côtés un grand nombre d'études faites à la plume par Rubens pour les figures qui peuplent ce tableau.

1309 *Naufrage*. D'après le IIIe livre de l'Énéide. Cet ouvrage capital se trouvait, en 1830, dans la collection de sir Thomas Hop, esq., en Angleterre. Gravé par Bolswert avec quelques changements.

1310 *Naufrage d'Ulysse sur la côte de Phénicie*. Se trouve au palais Pitti, à Florence.

1311 *Paysage*. Un ciel orageux que traverse un rayon de soleil. Parut, en 1784, dans la vente de la collection du comte de Vaudreuil, en France.

1312 *Paysage montueux*. Un château sur une hauteur dans le lointain. L'avant-plan se compose de masses de rochers coupés de ravins. A droite un homme à cheval et un autre à pied qui conduit un troupeau de moutons. Derrière eux, plusieurs fermes et une rivière qui serpente dans une vallée. Gravé par Bolswert.

1313 *Paysage*. Coupé par une rivière qui coule au pied d'une éminence placée au centre du tableau et couronnée de quatre grands arbres. Sur l'avant-plan, trois vaches dont l'une est couchée. Les rayons du soleil qui jaillissent de derrière un nuage illuminent les hauteurs du fond. Gravé par Dankaerts.

1314 *Paysage montueux*. Représente l'inondation de la Phrygie après que les habitants eurent refusé l'hospitalité à Jupiter et à Mercure. Philémon et Baucis contemplent ce terrible spectacle. Cette belle production se trouve dans la galerie impériale de Vienne. Gravée

par Bolswert. Le catalogue de la vente de Rubens, n° 137, cite une composition représentant le même sujet.

1315 *Même sujet*. Répétition du tableau précédent. Se trouve dans la collection de sir Thomas Baring, bar^t^., en Angleterre.

1316 *Paysages* (*deux petits*). Dont l'un représente Diane à la chasse. Se trouvent dans la galerie de l'Escurial.

1317 *Paysage avec neuf figures*. Parut dans la vente de la collection de M. P.-J. Sneyers, à Bruxelles, en 1758.

1318 *Paysage*. Sur l'avant-plan plusieurs figures, des vaches, des moutons et une charrette chargée de légumes. Parut, en 1763, dans la vente de la collection du cardinal Valentini.

1319 *Paysage*. Accidenté de collines, de vallées, de bois et d'eau, et animé de figures, de chevaux, de vaches et de canards. Sur l'avant-plan un homme et deux femmes, dont l'une porte une cruche à lait sur sa tête et dont l'autre tient une cruche à son bras. A droite, une charrette traînée par deux chevaux dont l'un est monté par le conducteur. Parut, en 1762, à la vente de M. Wierman, à Amsterdam. La galerie royale de Munich possède un paysage pareil à celui que nous venons de décrire.

1320 *Paysage*. Terrain plat, admirablement varié d'arbres et de buissons, éclairé par un rayon de soleil qui tombe au milieu, et animé de plusieurs figures avec du bétail. Parut, en 1787, dans la vente de la collection de M. Proley. Gravé par Bolswert.

1321 *Paysage*. Animé d'une seule figure de femme assise sur l'herbe et accompagnée de deux moutons qui paissent

au bord d'une rivière. Gravé par Coelmans. J. Smith révoque en doute l'authenticité de ce tableau.

1322 *Paysage.* Une ferme et un ermitage dont les habitants s'entretiennent avec deux paysans. Gravé par Van Uden.

1323 *Paysage.* Vue de Flandre, coupée de champs et de prairies. L'avant-plan est occupé par un troupeau de quatorze vaches. Une femme est occupée à traire l'une d'elles. Un homme et une autre femme sont auprès, occupés à manier des vases à lait. Un arc-en-ciel se montre dans l'air. Cet ouvrage se trouve dans la galerie royale de Munich.

1324 *Paysage.* Richement boisé et coupé par une rivière qui serpente à l'avant-plan et passe à gauche, sous un pont rustique, près duquel on voit un pâtre appuyé sur sa houlette. Près de lui paît un troupeau de dix-neuf moutons sur une terrasse bordée par un épais bouquet de jeunes arbres au delà duquel paraît un chasseur avec des chiens. Cet ouvrage, qui faisait partie autrefois de la Galerie-d'Orléans, se trouve aujourd'hui dans la collection du comte de Carlisle, en Angleterre. Gravé par Bolswert.

1325 *Paysage boisé.* Effet de lune. Cette vue calme et solennelle n'est animée que par un seul cheval qui broute l'herbe sur la marge d'une rivière. Se trouve dans la collection du comte de Mulgrave, en Angleterre. Gravé par Bolswert.

1326 *Paysage boisé.* Un chasseur, précédé de six chiens, y passe. Cet ouvrage, indiqué dans le catalogue de la vente de Rubens, n° 108, se trouvait, en 1806, dans

la collection du marquis de Landsdown. On en connaît une superbe gravure par Bolswert.

1327 *Paysage*. Répétition du tableau précédent, dans des dimensions plus petites. Se trouve dans la collection du comte de Mulgrave, en Angleterre.

1328 *Paysage historié*. Agar et Ismaël. Parut, en 1781, dans la vente de la collection de M. Boremans, à Bruxelles.

1329 *Paysage*. Village de Flandre, au milieu duquel on voit une chaumière de bois. Dessin à la plume, lavé à l'indigo. Parut, en 1775, dans la vente de la collection de M. Mariette, à Paris.

1330 *Paysage*. Une vaste plaine richement boisée et éclairée par un brillant soleil. Se trouvait dans la collection du duc de Choiseul, en 1772. Gravé dans la Galerie-Choiseul par Maille.

1331 *Paysage*. Se trouve dans la collection de Wilton-House, en Angleterre.

1332 *Paysage*. Avec figures et canards. Appartient à lord G. Cavendisch, en Angleterre.

1333 *Paysage*. Village de Flandre. Sur l'avant-plan une rivière où des cavaliers abreuvent leurs chevaux et où des bœufs sont occupés à boire. Dessin qui se trouvait dans la collection de M. Mariette, à Paris.

1334 *Paysage*. Dessin à l'encre de Chine. Parut, en 1776, dans la vente de la collection de R. de Boisset.

1335 *Paysage*. Au milieu, un château entouré d'eau. A droite, des groupes d'arbres sur une éminence abrupte au pied de laquelle coule une rivière traversée, à l'avant-plan, par un pont rustique. Effet de soirée d'été. Une compagnie de dames et de cavaliers se trouve réunie sur la pelouse de l'avant-plan. Se trouve dans la

galerie impériale de Vienne. Gravé par Bolswert.

1336 *Paysage*. Terrain montueux coupé par une rivière, bordée de maisons près desquelles se trouve un pont de pierre. Sur un plan plus rapproché, elle est traversée par un pont de bois. Sur l'avant-plan, on voit un troupeau de moutons et plusieurs figures. Parmi celles-ci on remarque un berger assis au pied d'un arbre et tenant un chalumeau sur lequel il a l'air d'avoir fini de jouer. Il regarde avec attention un magnifique arc-en-ciel, qui s'arrondit dans l'air. Près de lui un villageois attire l'attention d'une femme sur un couple assis sur l'herbe. Cet ouvrage se trouve au musée du Louvre. Gravé par Bolswert, avec omission de quelques moutons et de plusieurs autres détails. Gravé aussi dans le Musée Français.

1337 *Paysage*. Vue d'une plaine immense, accidentée çà et là de collines et de bouquets de bois, coupée à gauche par des ravins et des fossés qui bordent des champs. A droite on voit le château de Steen, demeure du peintre. Devant le château s'élèvent plusieurs grands arbres plantés sur une élévation au pied de laquelle glisse une rivière à travers laquelle passe une charrette tirée par deux chevaux et chargée d'une femme, d'un veau, d'un tonneau et de plusieurs autres objets. Plus près du spectateur, un chasseur armé de son fusil et accompagné de chiens, s'avance vers une compagnie de perdreaux sur une colline placée au centre de la composition. Cette partie du tableau présente un terrain vigoureusement accidenté, sillonné de ravins et varié par des buissons, des ronces, des plantes sauvages et de vieux troncs d'arbres. Le terrain immense que ce

cadre comprend est merveilleusement éclairé par des flaques de lumière que les intervalles des nuages permettent au soleil d'y laisser tomber. Au fond du tableau se montre la ville de Malines. Cette toile est une œuvre réellement incomparable et fait de Rubens un des premiers paysagistes connus. Elle fut donnée, en 1826, par sir George Beaumont, bar^{t}., au musée national d'Angleterre. On en connait une belle gravure par George Cooke.

1338 *Paysage*. Vaste plaine accidentée par des ondulations de terrain, et animée çà et là par des chaumières et des hameaux. Elle est coupée par une route qui serpente à travers, et par une rivière qui coule vers l'avant du tableau, le long de terrasses abruptes que couronnent des bouquets d'arbres. Sur un chemin qui court sur l'avant-plan, on voit plusieurs figures parmi lesquelles on remarque un homme conduisant une charrette chargée de légumes, et précédé d'une femme à cheval et d'un homme assis sur un âne, à côté duquel chemine un autre homme à pied qui porte un faon sur son dos. Plusieurs vaches et un troupeau de moutons marchent devant eux. A droite, un homme et une femme descendent d'une hauteur escarpée. Se trouve dans la collection royale d'Angleterre. Le catalogue des effets du duc de Buckingham, publié en 1758, cite, au n° 1, page 15, un tableau qui présente les plus grands rapports avec celui que nous venons de décrire. L'ouvrage dont nous avons parlé au n° 1318, y ressemble aussi beaucoup. Gravé à l'eau-forte par Van Kessel. Gravé aussi par Brown sous le titre de : « Going to Market, » « Villageois allant au marché. »

1339 *Paysage*. Une grande plaine coupée de buissons et d'arbres, et traversée par une rivière qui coule vers l'avant-plan et dans laquelle un homme abreuve deux chevaux. Derrière lui on voit une femme qui verse du lait d'une cruche dans un seau. Près d'elle se trouvent deux vaches et un veau. De l'autre côté, une femme qui porte un vase sur sa tête et tient un panier à la main, descend d'une colline sur le penchant de laquelle est assis un paysan qui joue du chalumeau. Gravé par Bolswert.

1340 *Paysage*. Un ancien château sur une hauteur à gauche, un vieux pont et un puits. Du même côté, mais plus près du spectateur, un homme qui abreuve deux chevaux près du pont. De l'autre côté, plusieurs bouquets d'arbres derrière lesquels se montre une chaumière entourée de buissons. Un soleil brillant éclaire une vallée marécageuse au centre du tableau. Gravé par Bolswert. Il existe de cette planche une copie à l'envers, Van Thienen *exc.*

1341 *Paysage*. Une vaste plaine, composée en grande partie de prairies coupées par des haies basses. L'avant-plan présente un terrain marécageux, avec une flaque d'eau à droite, et une autre à gauche dont les bords sont garnis d'arbres. Au milieu, vers l'avant-plan, on voit un homme portant un panier sur son dos et une femme qui en porte un sur sa tête et un autre à son bras. Dans le lointain on aperçoit une ferme et la pointe d'un clocher. Gravé par Bolswert. Il existe de cette planche une copie, gravée à l'envers et où l'on a placé une Fuite de la sainte Famille au lieu du paysan et de la femme.

1342 *Paysage*. Vue d'une côte de mer. Effet d'orage. Des éclairs sillonnent les nuages. A droite, une mer ouverte, bornée au milieu du cadre par de hautes montagnes couronnées par un château-fort, au pied duquel plusieurs vaisseaux se trouvent à l'ancre. L'avant et le deuxième plan sont composés de hauts rochers où croissent quelques arbres rabougris qui protégent deux édifices, qui semblent être des couvents. A gauche, une éminence où passent un homme et une femme courbés sous la violence de la tempête. Gravé par Bolswert. Gravé aussi par Le Moite d'après le tableau qui se trouvait alors dans la possession du comte de Bruhl.

1343 *Paysage boisé*. Une grande compagnie d'hommes et de femmes, dont quelques-uns dansent au son du chalumeau. Gravé par Charpentier. J. Smith révoque en doute l'authenticité de ce tableau.

1344 *Paysage*. A gauche une éminence dont les bords, coupés en formes abruptes, sont garnis de plusieurs arbres. Trois chaumières sont placées sur cette colline, derrière laquelle la vue du spectateur s'arrête contre un rideau de bois. A droite, quatre hommes s'occupent de charger un chariot, dont les chevaux, l'un monté par le conducteur, se trouvent à quelque distance. Le milieu de l'avant-plan est occupé par une flaque d'eau au bord de laquelle sont couchés deux troncs de bois de charpente. Gravé par Van Uden. Quelques écrivains attribuent cet ouvrage à Van Uden lui-même.

1345 *Paysage*. Prairies coupées par de grands fossés et à travers lesquelles coule un ruisseau le long d'une terrasse, qui forme l'avant-plan. Un arbre jeté sur ce

ruisseau lui sert de pont. Un cavalier descend le rivage pour abreuver son cheval. Gravé par Bolswert.

1346 *Paysage*. Vue de Flandre. Effet de soleil couchant. Plaine variée par des champs cultivés et coupés de chemins, de bouquets d'arbres et de buissons. Elle est animée par une partie de paysans qui reviennent de la moisson, tandis que d'autres sont encore occupés de leur travail. A gauche plusieurs bestiaux près d'un étang sur lequel on voit des canards. L'aspect général du tableau présente un air de beauté et de fraîcheur incroyable. Une averse vient d'avoir lieu, comme l'indique aussi un arc-en-ciel, qui s'arrondit dans les nuages. Appartient à la collection du comte d'Oxford, en Angleterre.

1347 *Paysage montueux*. A droite, serpente un chemin près duquel se trouvent trois paysans, dont l'un est assis au pied d'un poteau. Gravé par un anonyme. L'authenticité de ce tableau est révoquée en doute par J. Smith, qui l'attribue à Teniers-le-Vieux.

1348 *Paysage*. Vue de la prairie de Laeken. Cet ouvrage est cité comme un des plus beaux que Rubens ait fournis dans ce genre. C'est un paysage montueux admirablement varié par des bouquets d'arbres, par une flaque d'eau, par des canards et des figures. La plupart de ces dernières sont disposées à droite et à l'avant-plan. Ce sont d'abord deux femmes dont l'une porte une corbeille de fruits sur la tête, et dont l'autre tient une cruche au lait. Près d'elles une vache est couchée sur l'herbe, et plusieurs pigeons picottent à l'entour. Plus loin, un taureau et quatre vaches; une femme est occupée à en traire une. De l'autre côté,

se trouve une brouette chargée de légumes, près de laquelle un homme abreuve son cheval à un étang. Sur une colline à quelque distance s'élève une église. Cet ouvrage provient de la famille Van Haveren, à Anvers, qui possédait aussi le fameux Chapeau de Paille. Il fut introduit, en Angleterre, par M. De la Hante, en 1821, et vendu au roi. Il se trouve aujourd'hui dans la collection royale. Gravé par Van Uden et par Neefs.

1349 *Paysage.* Avec un berger, une bergère et d'autres figures. Se trouve dans le musée du Louvre. Gravé par Bolswert.

1350 *Paysage.* A droite une colline garnie d'arbres. Sur l'avant-plan une petite rivière traversée par un pont rustique près duquel un berger joue du chalumeau, tandis que ses vaches et ses moutons broutent autour de lui. Fond montueux. A gauche, plusieurs jeunes arbres et un vieux saule. Un peu de soleil traverse les nuages où se dessinent deux arcs-en-ciel. Se trouve dans la Dulwich-Gallery. Gravé sous le titre: « Deux arcs-en-ciel. »

1351 *Paysage montueux.* Au milieu sont placés deux grands arbres près desquels passe un berger avec un troupeau précédé de deux hommes à cheval et d'un troisième à pied. De l'autre côté des arbres on voit une cascade qui s'avance vers l'avant-plan. Gravé par Major.

1352 *Paysage.* Terrain ondoyant, coupé par des arbres et par une petite rivière. A gauche, sur l'avant-plan, un berger assis sur une pierre et jouant du chalumeau. Près de lui, son chien. Son troupeau broute à l'entour. Derrière, un petit pont et trois arbres. Plus loin une

fermée surmontée d'une tour, et dans le lointain une église. Un soleil couchant inonde le paysage. Se trouve dans la collection de lord Farnborough, en Angleterre. Gravé par Bolswert

1353 *Paysage*. A gauche, une grande tour carrée. Du même côté, plus près de l'avant-plan, un pont sur un fossé. De l'autre côté, une vaste perspective éclairée d'un soleil couchant. Esquisse superbe. Se trouve dans la collection de l'Honorable lady Stuart, en Angleterre.

1354 *Paysage*. A droite, un fossé près duquel se trouvent douze vaches et quatre femmes, dont trois sont occupés à traire les bestianx et dont la quatrième tient un seau. Le paysage est coupé par une rivière qui coule obliquement vers la gauche et vers l'avant-plan. Sur le bord on voit deux chasseurs dont l'un fait feu sur plusieurs canards. Lointain richement boisé. Ouvrage gravé par Bolswert.

1355 *Paysage boisé*. Sur l'avant-plan une mare où un homme abreuve un cheval et où un troupeau est occupé à boire. Parut, en 1814, dans la vente de la collection de sir Hart Davies, esq., en Angleterre.

1356 *Paysage*. Riche lointain, embelli d'arbres et de chaumières. Il est traversé par un chemin où marche un troupeau de moutons, suivi d'une charrette dont le guide, monté sur le premier cheval, conduit l'attelage. A gauche, plus près du spectateur, se trouvent trois femmes avec des rateaux et une fourche. Dans une prairie attenante se montrent plusieurs chevaux. Çà et là on voit des hommes occupés à faire la moisson. Un beau soleil d'été brille sur cette scène. Cet ouvrage se

trouve au Palais Pitti, à Florence. Gravé par Bolswert, par Guyot et par Vivarès.

1357 *Paysage*. Coupé par une rivière qui s'avance vers l'avant-plan, et dont les bords sont garnis d'arbres et de plantes aquatiques. Sur une colline à droite on voit une chaumière devant laquelle sont placés plusieurs arbres. Au milieu du tableau, sur un plan plus reculés se présente une maison. Sur l'avant-plan, deux hommes causant avec deux femmes, dont l'une trait une vache, tandis que l'autre est occupée des vases au lait. Gravé par L. Van Uden.

1358 *Paysage*. A gauche une large colline près de laquelle plusieurs ruines d'architecture. La colline présente des excavations. Sur l'avant-plan, un ruisseau presque à sec que traversent deux femmes portant des corbeilles de fruits et suivies d'un homme qui pousse trois vaches devant lui. Gravé par Bolswert.

1359 *Paysage*. Terrain sauvage et tourmenté. Collines garnies de bouquets de buissons et de grands arbres. Au pied de ces collines, coule un ruisseau couvert de joncs et de plantes aquatiques. Sur l'une des rives, à gauche, sur l'avant-plan, on voit deux femmes dont l'une porte une cruche sur sa tête et un panier à son bras, et dont l'autre puise avec un seau de l'eau dans la rivière. Derrière elles, trois vaches dont l'une se frotte la tête contre un tronc d'arbre. La vue de ce côté est bornée par une masse épaisse d'arbres. Cet ouvrage est de la meilleure qualité et d'une beauté remarquable. Il se trouve dans la collection de sir Jérémiah Harman, esq., en Angleterre. Gravé par Bolswert.

1360 *Paysage*. A droite, une éminence sur laquelle on voit

les ruines d'un château ou d'un couvent. Un ruisseau coupe la toile obliquement vers l'avant-plan et coule vers la gauche. Trois femmes, précédées d'une quatrième qui porte un panier de fruits sur sa tête, se disposent à le passer. Plus loin, sur l'autre rive, se trouve un homme appuyé sur un bâton et accompagné de cinq chèvres. Près de lui, trois voyageurs et un âne chargé. Gravé par Bolswert.

1361 *Paysage*. Présentant une vue pareille à celle décrite au n° 1341, mais variée par des arbres, par des buissons et par une ferme placée dans le lointain. Sur l'avant-plan coule une rivière, sur la rive gauche de laquelle on voit deux femmes. L'une porte un rateau, l'autre un panier de fruits sur sa tête. Sur la rive droite, sont disposées trois meules de foin, un attelage de deux chevaux et un homme occupé à arranger le foin. Le centre du tableau est éclairé par un superbe arc-en-ciel. Cet ouvrage appartenait, en 1815, à sir J. Graves, esq., en Angleterre. Gravé par Bolswert.

1362 *Paysage*. Coupé par de grands rochers garnis d'arbres et de buissons. Un chemin escarpé court le long de l'avant-plan et plonge dans une vallée vers laquelle descend une charrette attelée de deux chevaux, dont l'un est monté par un homme. Un autre homme marche à côté des chevaux pour les surveiller. Cette composition est remarquable par un double effet de coucher de soleil et de lever de lune. Elle provient de la collection du marquis de Lassay et orne aujourd'hui le palais de l'Ermitage en Russie. Gravé par Bolswert. Gravé aussi par J. Brown dans la Houghton-Gallery. On en connaît aussi une gravure médiocre,

copiée d'après Bolswert, mais où l'on a introduit une scène représentant des ours dévorant des enfants qui se sont moqués d'eux.

1363 *Paysage montueux.* Sur l'avant-plan, plusieurs moissonneurs, derrière lesquels on voit un chariot traîné par deux chevaux et qui descend une colline vers l'avant du tableau. Cet ouvrage se trouve dans la collection du comte de Grosvenor, en Angleterre. Il a été gravé dans la Young's Grosvenor-Gallery. Une tradition, basée nous ne savons sur quels fondements, dit que cette production fut peinte par Rubens à l'âge de dix-huit ou de vingt ans.

1364 *Paysage.* Richement garni d'arbres et coupé, à l'avant-plan, par un profond ravin. A gauche, de l'autre côté du ravin, on voit une charrette qui descend une pente très-escarpée. Esquisse sur papier. Probablement la première idée du tableau, dont la gravure est connue sous le titre de : «*la Charette embourbée.*» Se trouve dans la collection du comte de Mulgrave, en Angleterre.

1365 *Paysage.* Terrain sauvage et tourmenté. Sur l'avant-plan, une rivière traversée par un pont rustique, derrière lequel se dressent des rochers garnis d'arbres et de basse futaie. L'avant-plan est occupé par un troupeau et par des figures. Un homme est occupé à abreuver deux chevaux. Un autre est dans l'eau et veut en faire sortir une vache. Au bord de la rivière sont disposées une femme avec une cruche sur la tête, et trois autres vaches; une quatrième passe le pont. Trois autres se trouvent à gauche, et près d'elles est assis un jeune berger qui joue du chalumeau. De l'autre côté, des

troupeaux de moutons qui broutent sur les collines, au delà desquelles la vue s'étend dans un riche lointain. Un beau soleil éclaire cette scène. Se trouve dans la collection du comte de Buccleugh, en Angleterre. Gravé par Van Uden et par Broohskaw. Gravé aussi par Brown.

1366 *Paysage.* Richement éclairé par un soleil couchant. Six cavaliers armés sont engagés dans un tournoi au pied d'une tour fortifiée. Deux pages et un héraut d'armes les accompagnent. Esquisse d'une beauté extraordinaire. Se trouve dans la galerie du Louvre.

1367 *Paysage.* Effet de brouillard. A droite plusieurs arbres sur une terrasse. Des oiseleurs qui ont tendu leurs filets. Deux dames et un cavalier les regardent. Un moulin à vent sur une hauteur. Cet ouvrage se trouve dans la galerie du Louvre. Gravé par Bolswert. Gravé aussi par Duparc dans le Musée Français.

1368 *Paysage.* Terrain accidenté, traversé par un canal à gauche ; sur le premier plan, on remarque deux soldats près d'une touffe d'arbres. Dans la collection de M. Schamp d'Aveschoot, à Gand, nº 85 du catalogue.

Parmi les ouvrages de ce genre indiqués dans le catalogue de la vente de Rubens, se trouvent, outre ceux que nous avons cités, les suivants :

Chaumière. Avec figures peintes par Rubens. Nº 295.

Paysage. Avec un troupeau de moutons. Nº 112.

Paysage. Une bergère courtisée par un homme qui porte un chalumeau à sa ceinture, nº 297. Gravé par Avril, par Boel et à la manière noire par Smith.

Paysages. Nºˢ 133 et 134.

Paysage. Avec un grand nombre de figures. Nº 135.

Paysage. Ciel sombre, effet de pluie N° 136.

Paysages. N°s 171 et 172.

Paysage. N° 150.

Paysage. Avec troupeau et figures. Les figures seules sont de Rubens. N° 294.

Paysage. Un berger avec un troupeau. N° 296.

Paysages. Avec ruines. N°s 105 et 106.

Paysage. N° 111.

Paysage. Une femme sur une colline. N° 298.

Paysage. Un paysan donne à manger à son chien. La figure seule est de Rubens. N° 299.

Paysages. N°s 300 et 301.

XIV. — FRONTISPICES, VIGNETTES, MÉDAILLES ET FRISES.

1369 *Aigle* (*piédestal surmonté d'un*) *qui tient la foudre*. De chaque côté un trophée et plus bas deux griffons qui tiennent un blason. Gravé par Lasne, 1618.

1370 *Allégoriques* (*vingt-et-un sujets*). Attribués à Rubens. Ces pièces, toutes gravées, mais ne portant ni le nom du peintre, ni celui du graveur, sont d'une rareté extrême. Elles représentent :

A. Une femme, personnifiant la Politique. Elle tient une autre femme par un pied et par les cheveux. Le Temps placé sur l'arrière-plan, paraît vouloir la quitter.

B. La Politique arrêtant Mars qui paraît disposé à détruire une ville personnifiée par une femme assise sur un tas d'armes et couronnée par la Victoire.

C. Une femme, accompagnée de plusieurs chiens, est à

la chasse de l'Amour qu'elle vient de prendre dans un filet. Une autre femme la suit et donne du cor. Sur l'avant-plan un arc et un chien qui tient un carquois entre ses dents.

D. Un roi sur son trône, couché dans les bras du Plaisir, tandis que la Gloire est endormie auprès de lui et que la Sagesse irritée paraît prête à l'abandonner.

E. Un roi sur un trône entre la Paix et la Guerre, qu'on reconnaît à leurs attributs.

F. Un roi descendant de son trône en regardant brûler une ville.

G. Deux héros s'occupant à jouer. Dans le lointain, un paysage où l'on voit la Gloire amenant l'Amour.

H. Deux guerriers à table sous une tente. Deux pages leur versent à boire et le plus jeune est enchaîné à une femme représentant la Sagesse.

I. Une femme assise sur une éminence. Près d'elle est une table couverte d'une grande quantité de livres et de sphères. Elle donne un melon à un enfant.

J. Janus et la Politique. Sur l'arrière-plan une caverne où sont renfermés le Temps et tous les maux qui l'accompagnent. Un serpent, emblème de l'éternité, en scelle la porte.

K. La Politique et la Fortune attachées à une roue.

L. L'Indiscrétion représentée par un paillasse dansant sur une corde entre la Crainte et l'Espérance, figurées par deux femmes, l'une accompagnée d'un lièvre, l'autre tenant une ancre.

M. Un théâtre où l'Amour terrestre et l'Amour divin jouent leur rôle. Celui-ci montre une tête de mort. Celui-là est accompagné de la Folie et vante la vertu

de plusieurs fioles qu'il tient et qu'une femme, placée dans l'assistance, se montre disposée à toucher.

N. L'Amour délivré de sa captivité par deux femmes représentant le Plaisir et le Sentiment.

O. L'Amour échappant au Travail et au contrôle du Devoir et de la Subordination. Celle-ci est exprimée par une femme tenant un mors à la main et ayant une férule à ses pieds.

P. L'Amour dans les bras de la Mort. A droite, quatre squelettes traînant l'Amour dans un char. De l'autre côté, quatre autres squelettes coupant l'Amour en pièces.

Q. Une femme et un jeune homme s'embrassant devant un miroir.

R. Une femme couchée qui reçoit un enfant sortant d'une coque d'œuf. Près d'elle Vénus et l'Amour. Dans le fond, l'Amour élevé sur un autel et adoré par une foule groupée à l'entour.

S. Un homme, caressé par l'Amour et par la Folie, est retenu par un enfant qu'une femme tient dans ses bras.

T. Une bergère, assise au pied d'un arbre, pleure, la tête appuyée sur ses genoux. Un cadavre est couché auprès d'elle. Le Temps et d'autres personnages la consolent.

1371 *Allégoriques* (*six sujets*) *attribués à Rubens*. Ces pièces, gravées par un anonyme et extrêmement rares, sont citées dans le catalogue de Hecquet, et par Basan. Cependant l'authenticité n'en est pas établie d'une manière irrécusable. Nous ne les donnons ici que pour mémoire. Ce sont :

A. Deux Amours dont l'un passe son bras autour du cou

de l'autre. L'un d'eux a des bésicles sur le nez et une autre paire à la main. Il regarde une mouche.

B. Deux Amours, dont l'un a un flambeau, et dont l'autre tenant un soufflet est placé devant un foyer où se trouve un vase rempli de cœurs qui brûlent.

C. Deux Amours conduisant une charrue à laquelle sont attelés des bœufs. Sur l'arrière-plan on voit quatre figures et trois maisons sur l'une desquelles voltigent des pigeons.

D. Deux Amours assis sur un carquois. L'un tient un parasol, l'autre un éventail. Un nuage obscurcit le soleil.

E. Minerve avec sa lance et son bouclier, accompagnée de deux Amours, dont l'un tient un joujou, l'autre un arc. Un hibou vole au-dessus d'eux.

F. Deux Amours, dont l'un tient un vase dans lequel l'autre verse de l'eau. Un arc et un carquois sont placés sur l'avant-plan.

1372 *Allégoriques* (*quatre sujets*) *attribués à Rubens*. Ces morceaux, gravés par un anonyme, sont :

A. Un aigle couvrant de ses ailes un aiglon.

B. Un aigle dont les ailes portent le blason d'Autriche et d'Espagne. Quatre autres aigles regardent fixement le soleil dans lequel on voit un calice.

C. Un aigle tenant dans son bec les armes du cardinal Infant d'Espagne, tandis qu'il porte dans une de ses serres un calice et dans l'autre une épée flamboyante.

D. Un aigle armé de la foudre et combattant un lion.

1373 *Allégoriques* (*quatre sujets*) *attribués à Rubens*. Ces pièces gravées par un anonyme, sont :

A. Un autel où est placé un calice à côté duquel on

voit deux figures représentant le Pain et le Vin et qui sont prêtes à s'évanouir.

B. Un ange dont la tête se reflète dans un miroir brisé.

C. Un ange tenant un flambeau et que trois autres anges éclairent avec une torche.

D. Trois petits anges, dont l'un représente l'Arche de l'Union, le deuxième le Sacrifice, et le troisième l'Agneau Pascal. On voit au-dessus le Saint-Sacrement dans une gloire.

1374 *Allégoriques (quatre sujets) attribués à Rubens*. Ces pieces sont gravées par un anonyme et représentent :

A. La Fortune présentant plusieurs villes à un enfant, armé d'une cuirasse.

B. Amphion relevant, au son de sa lyre, les murs de Thèbes.

C. Un trophée d'armes élevé au milieu d'un grand nombre de guerriers.

D. Un arc-en-ciel.

1375 *Allégoriques (quatre sujets) attribués à Rubens*. Ces morceaux, gravés aussi par un anonyme, représentent :

A. Un écusson meublé d'une table sur laquelle une main, sortie des nuages, trace des figures géométriques.

B. Un coffre placé sur une table et qu'ouvre une main sortie des nuages.

C. Une tablette au milieu de laquelle est ouvert un livre où on lit ces mots : *In scripturâ veritas*.

D. Un cep de vigne portant des écussons. A ses branches sont attachés des mitres, des couronnes et des emblèmes religieux. A côté, on voit des anges qui expriment dans un calice le jus des grappes de raisins.

1376 *Anges (deux) tenant une draperie et sonnant de la trom-*

pelle. Saint Pierre d'un côté, saint Paul de l'autre. Au milieu, l'Agneau Pascal et le livre aux sept sceaux. Au bas, une femme représentant l'Église et tenant un livre d'une main et une torche de l'autre. Tout autour d'elle on voit des anges avec des flambeaux. Devant elle se trouvent quatre figures représentant les quatre parties du monde. Gravé par Vosterman, 1623.

1377 *Même composition*. Avec quelques changements. Gravé par Vosterman, 1624.

1378 *Anges (deux) tenant une draperie sur laquelle est écrit le nom de Dieu*. D'un côté saint Jean-Baptiste. De l'autre, sainte Thérèse. Gravé par un anonyme, 1620.

1379 *Anges (deux)*. Représentés dans deux cadres de forme ovale. L'un délivre des captifs; l'autre, armé de la foudre, disperse les hérétiques. Au-dessus on voit le pape Pie V. Gravé par un anonyme, 1640.

1380 *Apocalypse de saint Jean*. Dieu est assis au milieu de vingt-quatre anciens, parmi lesquels les quatre évangélistes. Gravé par E. Galle, 1627.

1381 *Apôtres (les douze)*. Chacun d'eux tient un livre. Sur chaque livre on lit un passage relatif à leurs travaux respectifs. Au-dessus se trouve le symbole de la Sainte-Trinité. Gravé par C. Galle, 1625.

1382 *Arc de triomphe*. Composé de quatre colonnes corinthiennes et surmonté d'un globe que deux victoires couronnent. Frontispice de livre. Gravé par un anonyme, 1631.

1383 *Arc de triomphe d'ordre dorique*. Zénon placé d'un côté, Cléanthe placé de l'autre. Plus bas, des médaillons avec les portraits de Sénèque et d'Épictète. Au milieu, l'Honneur et la Vertu. Au-dessus, trois autres médail-

lons avec les noms de Pallas, d'Hercule et d'Ulysse. Frontispice de livre. Dans la première édition, faite en 1605, le buste de Sénèque était vu de profil. Dans la seconde, faite en 1615, il est vu de trois quarts.

1384 *Architecture*. Dessins des monuments de Gènes, publiés à Anvers, en 1622, sous le titre de *Palazzi di Genoa, raccolti e designati da P.-P. Rubens. Grand folio avec* 139 *planches*.

1385 *Archiducs* (*les*) *Albert et Isabelle tenant une draperie*. Ils sont placés devant un édifice sur le sommet duquel se trouve un guerrier à cheval accompagné de deux génies. Gravé par un anonyme.

1386 *Auguste* (*l'empereur*) *et Minerve portant un médaillon*. Esquisse non terminée et qui était destinée probablement à un frontispice de livre. Se trouve dans la galerie Lichtenstein à Vienne.

1387 *Augustea* (*Gemma*). Représente l'apothéose de cet empereur reçu par les dieux. Dessiné d'après un camée antique. Gravé par R. N.

1388 *Augustin* (*saint*) *tenant un cœur enflammé*. Il est accompagné de saint Innocent, de saint Zozyme, de saint Boniface et de saint Célestin qui foulent aux pieds Pélage, Célestin et Julien avec leurs ouvrages. Gravé par C. Galle. Cette planche servit, plus tard, avec un autre titre, à orner une édition d'*Augustinus Jansenius*.

1389 *Armes* (*les*) *d'Autriche*. Elles sont placées sur un piédestal dans un portique de colonnes torses. Gravé par un anonyme.

1390 *Armes* (*les*) *du duc de Bavière*. Placées dans un écusson

tenu par un aigle et par un paon qui portent des flambeaux. Elles sont surmontées d'une étoile.

1391 *Combat de dragons et d'autres monstres.* Gravé à l'eau-forte par un anonyme, N. Vischer *exc.* Cette planche est attribuée à Rubens lui-même.

1392 *Commerce* (*le*) *avec un caducée.* Il est accompagné de la Terre et de l'Abondance. Plus bas, l'Ignorance et la Superstition dans les fers. Gravé par Galle, 1617. Dans les éditions postérieures la tête du Commerce est couverte d'un voile.

1393 *Cygne* (*un*) *couché dans son nid.* Esquisse destinée à servir de modèle à une gravure de livre. Se trouvait, en 1775, dans la collection de M. Mariette, à Paris.

1394 *Dieu.* Placé au-dessus d'un édifice. A sa droite Moïse et Aaron, à sa gauche plusieurs moines. Plus bas, d'un côté Abraham, de l'autre saint François. Au-dessous, une femme assise sur des ruines et représentant la Terre Sainte. Gravé par un anonyme, 1639.

1395 *Éléphant portant une tour garnie de plusieurs soldats.* Il est précédé d'un héros placé sur un char traîné par deux chevaux et accompagné de deux guerriers revêtus d'armures. Gravé par C. Galle, 1636.

1396 *Écusson* (*un*) *entouré d'une chaîne à laquelle pend une croix.* Au-dessus est placée une couronne, et à côté on voit Mercure, signifiant le Gouvernement. Gravé par un anonyme.

1397 *Évêque* (*un*) *tenant une tablette.* On y lit le titre du livre auquel cette planche servait de frontispice. Ce personnage est accompagné de saint Pierre, de saint Paul, de la Foi, de l'Espérance et de la Charité. Au-dessus

on voit le symbole de la sainte Trinité dans une gloire de Chérubins. Gravé par C. Galle, 1633.

1398 *Femme représentant la Théologie*. Elle est placée au sommet d'une construction architectonique et tient deux flambeaux. A ses côtés se trouvent des cariatides portant les emblèmes de l'ancienne loi et de la nouvelle. Gravée par Collaert, 1617.

1399 *Femme représentant l'Église*. Elle est placée sur un piédestal et tient d'une main un livre, de l'autre une croix. Deux anges armés d'encensoirs l'accompagnent. D'un côté, saint Pierre, de l'autre saint Paul. Au bas du piédestal on voit les armes de Grégoire XV. Dans la deuxième édition du livre auquel servit ce frontispice, on voit sur le piédestal les armes du pape Urbain VIII. Gravé par F. Galle. Dans un autre livre où cette planche servit, on voit une tablette oblongue au lieu des armes. Gravé par Hangelet, 1621.

1400 *Femme ayant autour du cou l'emblème de l'Éternité et sur la tête l'œil de la Providence*. Deux anges l'accompagnent. Elle est placée au-dessus d'une tablette accostée de Mercure et de Minerve qui se donnent la main. La partie inférieure est ornée d'un bas-relief représentant des enfants qui jouent. Gravé par un anonyme.

1401 *Femme représentant l'Église*. Elle est assise sur un piédestal, accompagnée de saint Pierre et de saint Paul. Des cardinaux et des évêques l'entourent. Au bas du socle, on voit l'Hérésie et la Discorde couvertes de chaînes. Gravé par un anonyme, 1623.

1402 *Femme assise sur une construction architectonique*. Elle tient un sceptre et est accompagnée de six femmes qui

tiennent des instruments de mathématiques. Un génie tenant un sextant et un compas.

1403 *Femme assise sur un piédestal et regardant une tablette portée par plusieurs anges.* D'autres anges au-dessus, portant un niveau et une balance.

1404 *Femmes (deux) représentant la loi ancienne et la nouvelle.* La plus jeune porte une couronne, un calice et un livre. L'autre tient les tables de la loi et une verge. Au-dessus, Dieu armé d'un glaive et adoré par deux anges. Le socle de l'édifice présente trois cadres de forme ovale où sont représentés des sujets de l'Écriture. Gravé par un anonyme.

1405 *Génies (deux) placés sur un piédestal.* L'un joue de la lyre, l'autre d'une flûte double. Gravé par T. Galle, 1622.

1406 *Génie placé sur un autel antique.* Il a une main posée sur une figure représentant la Nature, et reçoit de l'autre les emblèmes de la peinture que Mercure lui donne. Gravé par C. Galle, 1634.

1407 *Globe où sont représentées les villes de Louvain et de Prague.* La figure de la Justice paraît au-dessus dans un nuage, entre les signes de la balance et du lion. Gravé par Galle.

1408 *Gevaerts (buste de).* Supporté par la Justice et par la Prudence. Sur un piédestal on lit ces mots : *Deo pacis*, V. C. L. *Joan. Gevartius, jurisconsultus, etc.* Gravé par Lommelin.

1409 *Gloire (la).* Elle met un collier de médailles au cou du buste de l'auteur du livre. Saint Augustin avec un livre, saint François avec un cœur enflammé et un ange tenant un livre ouvert, l'accompagnent. Gravé par un anonyme. L'esquisse originale de cette composi-

tion, en grisaille, sur papier, appartenait, en 1830, à John Smith à Londres.

1410 *Gloire (la) soutenue par Mars et par Minerve*. Dans une caverne Romulus et Rémus allaités par une louve. Gravé par un anonyme.

1411 *Hercule et Pallas portant l'écusson d'Espagne*. Gravé par un anonyme, 1625.

1412 *Histoire (l') tenant un flambeau à la main*. Elle est accompagnée de Mars et de la Paix. Gravé par Galle, 1640.

1413 *Même composition*. L'Histoire tient les armes de l'Espagne. Gravé par un anonyme, 1625.

1414 *Histoire (l') tenant un flambeau d'une main et écrivant de l'autre*. Gravé par C. Galle, 1640.

1415 *Isabelle (l'infante) embrassant la reine sa mère*. Gravé par C. Galle, 1632.

1416 *Janus (temple de) ouvert par les Furies*. Gravé par un anonyme, 1634. Le même sujet retouché, parut en 1640.

1417 *Jules César placé sur un piédestal*. Il tient d'une main le globe, de l'autre le génie de Rome. D'un côté, Constantin le Grand, de l'autre l'empereur Rodolphe. Gravé par C. Galle.

1418 *Juste-Lipse soutenu par Tacite et par Sénèque*. Dans un portique rustique. Gravé par C. Galle, 1637.

1419 *Justice (la)*. Tenant de la main gauche une corne d'abondance. Gravée par C. Galle, 1637.

1420 *Laurier auquel sont attachés les blasons de la famille Chigi*. D'un côté, Apollon, de l'autre Mercure. Gravé par un anonyme, 1654.

1421 *Mercure et Minerve soutenant une corniche*. Junon accompagnée d'un aigle et d'un paon. Gravé en 1613.

1422 *Mercure et Cérès*. Placés à côté d'un piédestal surmonté d'une figure représentant la Flandre. Au bas sont placés l'Escaut et la Lys. L'authencité de cette pièce n'est pas irrécusablement constatée. Gravé par P. de Jode.

1423 *Moïse (figure de) et celle d'un autre prophète*. Elles décorent une construction architectonique. Au-dessus d'une tablette, on voit un globe et l'emblème de la Sainte-Trinité. Au bas on voit un bas-relief représentant le Christ donnant les clefs à saint Pierre. Gravé par un anonyme, 1620.

1424 *Moïse avec les tables de la loi*. Placé au-dessus d'une construction architectonique, formée de quatre colonnes corinthiennes. Gravé par un anonyme, 1616.

1425 *Moïse entouré des enfants d'Israël*. Placé de même. Aux colonnes sont attachés quatre médaillons représentant des scènes de l'Histoire des Juifs.

1426 *Moine de l'ordre des bénédictins offrant son livre au Sauveur et à la Vierge*. Gravé par un anonyme, 1632.

1427 *Mors de cheval* entouré de plusieurs anges dans l'attitude de la dévotion.

1428 *Nymphe se penchant dans les bras d'un Triton sur un dauphin*. Elle est accompagnée de deux Amours. Composition dessinée probablement pour servir de modèle à une ciselure en argent. Se trouvait, en 1775, dans la collection de M. Mariette, à Paris.

1429 *Même sujet*. Le Triton a le visage tourné vers le spectateur. Composition qui paraît avoir été destinée au même objet que la précédente. Se trouvait dans la même collection.

1430 *Paul (statues de saint) et de saint Antoine*. Elles décorent une construction architectonique d'ordre corinthien.

Quatre anges avec des écussons où sont représentés saint Jean-Baptiste, le prophète Élie, sainte Eugénie et sainte Euphrosine. Gravé par C. Galle, 1628.

1431 *Paul (saint) et saint François assis dans une caverne.* A côté, trois femmes et un ange. Au-dessus Élie et saint Jean-Baptiste. Plus bas sainte Marie-Madeleine et sainte Marie d'Égypte.

1432 *Paul (saint) et saint Antoine.* A côté d'une niche rustique. Au-dessous d'eux, sainte Pauline et sainte Eugénie à genoux devant une tête de mort. Au-dessus, Élie et saint Jean-Baptiste. Gravé par J. Collaert, 1617.

1433 *Philippe IV couronné par deux génies.* Gravé par Neefs. Bien que cette planche porte le nom de Quelinus, il est évident pour les connaisseurs que la composition est de Rubens.

1434 *Philippe IV recevant l'hommage de la Franche-Comté.* Gravé par C. Galle, 1638.

1435 *Piédestal surmonté des bustes de Mercure et de Minerve.* Minerve est assise sur un cartouche à gauche. A droite on voit la figure de l'Histoire écrivant un livre. Gravé par C. Galle, 1636.

1436 *Pierre (saint) et saint Paul portant un médaillon.* Au-dessus, la Sainte-Trinité avec des saints et des anges. Au-dessous, Moïse et Aaron. Gravé par C. Galle, 1632.

1437 *Pierre (saint) et saint Paul portant une tablette ovale.* Au-dessus, une mitre et les clefs de saint Pierre en croix. Gravé par Jegher.

1438 *Politique (la) et l'Abondance portant un écusson,* Gravé par C. Galle, 1624.

1439 *Portique rustique.* Au milieu sont attachées la peau et la tête d'un bœuf, surmontées d'un hibou. Plus bas,

dans une niche se trouve un sac d'où tombent des pièces d'argent. Au mur sont suspendus les emblèmes de la peinture. Sur la peau on lit ces mots : *Petrus Paulus Rubens dilineavit. P. Pontius sculpsit.*

1440 *Poule (une) couchée dans son nid.* Au-dessus, une lampe qui brule. D'un côté, un coq, de l'autre un hibou. Les têtes de Minerve et de Mercure. Gravé par C. Galle.

1441 *Problèmes de philosophie et d'optique résolus.* Ces pièces, au nombre de six et dont la plupart furent gravées par J.-B. Barbé, ornent un livre sur l'optique. Ce sont :

A. Une figure représentant la Philosophie assise et conversant avec trois génies. Elle est entourée d'un globe, d'une sphère et de plusieurs livres.

B. Plusieurs génies occupés à disséquer un œil tiré de la tête d'un cyclope. Un philosophe, tenant une plume, observe leur opération pour la décrire.

C. Le même philosophe regardant par un mycroscope deux petits globes que deux génies lui montrent.

D. Le même calculant la hauteur du colosse de Rhodes, tandis qu'un génie lui fait quelque observation.

E. Le même appuyé sur une table et observant les rayons de lumière qui traversent les trous d'une planche. La lumière vient de deux lampes que tient un génie.

F. Le même portant sur ses épaules une sphère céleste. Un génie vole au-dessus avec un flambeau, et deux autres étudient l'ombre qu'elle projette à terre.

1442 *Religion (la), portant d'une main une croix, de l'autre une mître.* Elle est placée sur un piédestal et accompagnée de deux anges, dont l'un tient un flambeau et l'autre le symbole de l'éternité. Gravée par Collaert, 1622.

1443 *Rome couronnée par la Victoire*. Elle est placée sur un piédestal au pied duquel on voit des captifs enchaînés à des trophées. Gravé par un anonyme, 1617.

1444 *Rubens (dessins composés pour les Electa de Philippe)*. Ces planches parurent en 1608. Elles représentent:

A. Une femme portant la toge romaine.

B. Un char courant dans le cirque. Dessiné d'après un bas-relief antique.

C. Deux figures portant la tunique romaine. Dessinées d'après des statues antiques.

D. La tête d'une prêtresse, vue de profil.

E. Une frise représentant les ustensiles usités dans les sacrifices et le bonnet d'une prêtresse.

F. Une médaille de Faustine avec le revers.

1445 *Salomon présentant son livre de l'Ecclésiaste à la sagesse divine*. L'arrière-plan représente le Paradis et l'avant-plan les limbes du purgatoire. Gravé par Galle, 1634.

1446 *Satyre*. Assis sur un rocher, il tient une chèvre attachée à une corde. Un enfant joue avec l'animal. Trois autres enfants l'accompagnent. Composition dessinée probablement pour servir de modèle à une ciselure en argent. Se trouvait, en 1775, dans la collection de M. Mariette, à Paris.

1447 *Sauveur (le) avec sa croix*. Placé sur un piédestal. Deux femmes représentant la Religion et la Foi, sont à ses pieds. Gravé par C. Galle, 1617.

1448 *Sauveur (le) enfant avec sa croix*. Placé sur un piédestal. D'un côté, une femme avec un cœur enflammé, de l'autre une autre femme avec un flambeau. Gravé par un anonyme, 1630.

1449 *Sauveur (le) apparaissant à Marie-Madeleine dans le jardin*. Gravé par un anonyme, 1617.

1450 *Sauveur (le) portant sa croix*. Il invite trois de ses disciples à porter aussi la leur avec résignation. Sur le socle de la pierre où il est placé se trouve un médaillon qui représente l'apparition du signe céleste à Constantin. Gravé par un anonyme, 1635.

1451 *Syrène assise sur un cheval marin et tenant un enfant dans ses bras*. Trois Amours jouent autour d'elle. Gravé par Van Kessel, et par un anonyme. Cette composition fut faite sans doute pour un vase destiné à être ciselé en argent. Se trouvait dans la collection de M. Mariette, à Paris.

1452 *Tablette ovale où se trouve représenté un pélican*. Sur l'arrière-plan on voit saint François recevant les stigmates.

1453 *Tablette ornée de cornes d'abondances et de festons*. Au milieu on voit un globe avec une couronne de lauriers, surmonté de la figure du soleil. Gravé par Collaert. Gravé aussi à l'envers par un anonyme.

1454 *Tablette surmontée d'un buste couronné de lauriers*. D'un côté, les figures du Temps et de la Mort précipitant les héros de l'antiquité dans la caverne de l'oubli. De l'autre côté, Mercure qui les ressuscite accompagné d'Hercule. Gravé par C. Galle.

1455 *Temps (le) tirant la Vérité d'un puits et y plongeant l'Envie*. Un piédestal surmonté de Cybèle caressant deux lions. Gravé par un anonyme.

1456 *Têtes (trente-six) d'étude*. Attribuées à Van Dyck par le comte de Caylus qui les grava, en 1735, d'après des dessins du cabinet de M. Crozat. Selon Bazan, Van

Dyck n'aurait fourni à cette collection que deux têtes qu'on retrouve dans le tableau de saint Augustin de ce peintre, et les trente-quatre autres seraient de Rubens. Selon Smith, ces têtes auraient été dessinées par Van Dyck d'après des tableaux de Rubens. Il s'en trouvait vingt-sept, dessinées sur quatre feuilles de papier, dans la collection de M. Mariette, à Paris.

1457 *Titre de livre*. Entouré d'enfants, de fruits et de devises. Le blason de la famille d'Orange se trouve au-dessus. Gravé par un anonyme.

1458 *Autre*. D'un côté, Apollon place sa lyre sur un autel. De l'autre, une muse veille sur Hésiode enfant qui dort dans un berceau et sur les lèvres duquel des abeilles déposent leur miel. Gravé par un anonyme, 1632.

1459 *Victoire* (*la*) *et Mars*. Placés aux côtés d'une tablette surmontée des armes de l'infante d'Espagne. Gravé par Marinus, 1635.

1460 *Vierge* (*la*). Accompagnée de plusieurs saints et saintes qui entourent le titre d'un livre. Plus bas, trois enfants dans un nuage. Gravé par un anonyme, 1619.

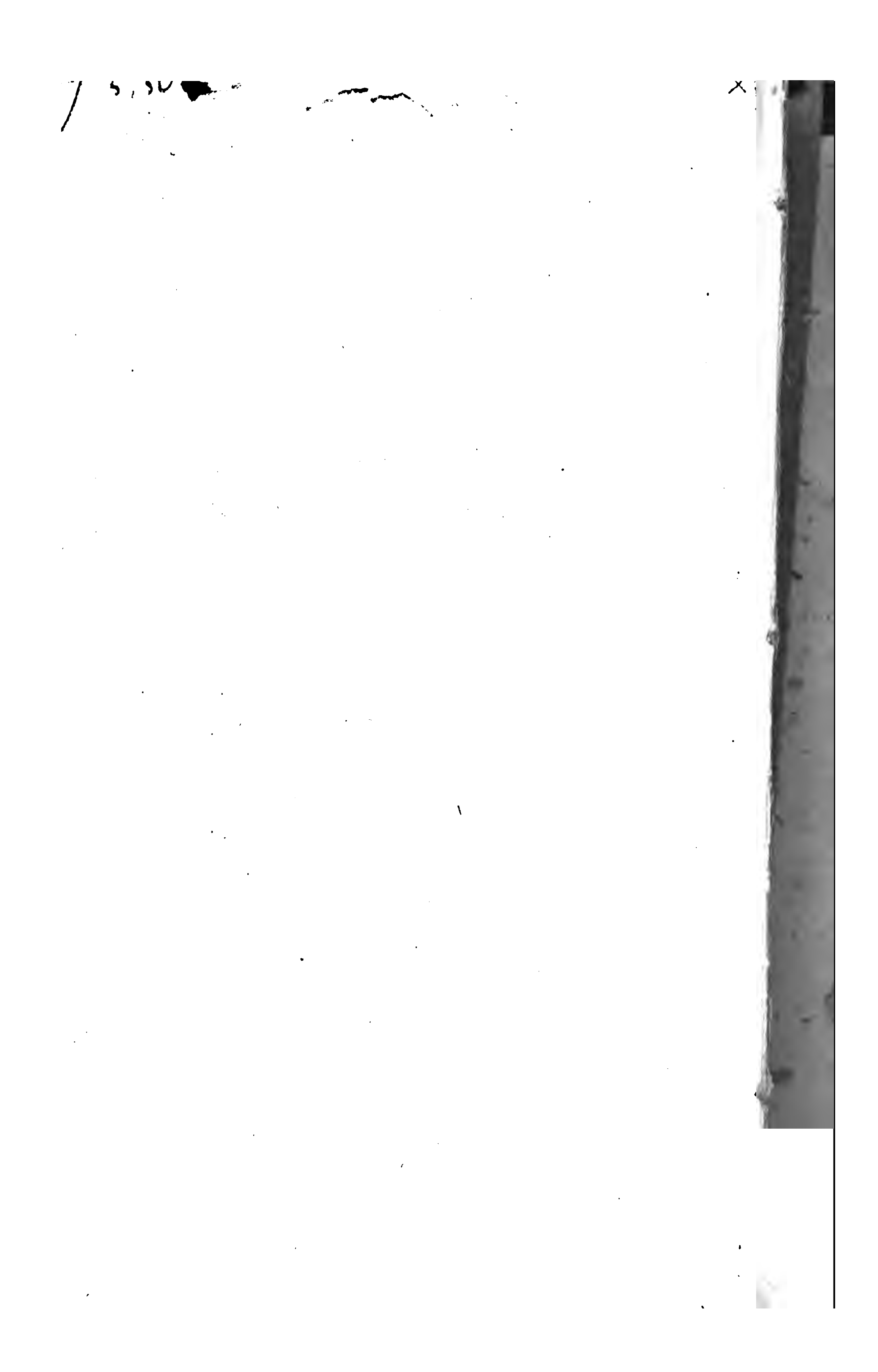
1461 *Vierge* (*la*) *avec l'Enfant assis sur un piédestal*. Elle regarde l'archiduc Albert qui l'adore. Elle est accompagnée de trois anges et de saint François qui offre à l'enfant un cœur enflammé. Gravé par Galle, 1640.

FIN.


TABLE.

TABLE.

FIN DE LA TABLE.




UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01707 7408

